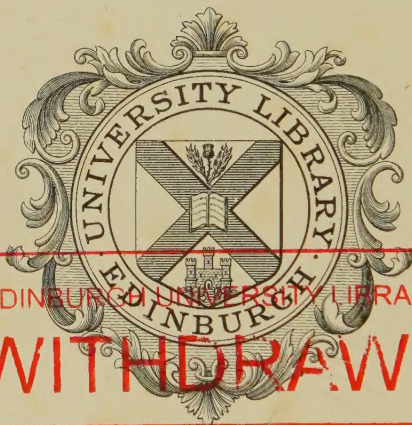


· 85 : · 8223



EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY

WITHDRAWN

· 85 : · 8223 *Reb.*

~~* 22. 3. 44.~~

EDINBURGH UNIVE SITY LIBRARY



012016077

H V M A N A

BIBLIOTECA DI CVLTVRA

5

PIERO RÉBORA

L' Italia

nel

Dramma Inglese

(1558 - 1642)



MODERNISSIMA

10, VIA VIVAIO, 10

PIERO RÉBORA

L'ITALIA

NEL

DRAMMA INGLESE

(1558-1642)



MCMXXV

“MODERNISSIMA”

EDINBURGH UNIVERSITY LIBRARY
MILANO (15) Via Varesio, 10

WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

Impresso da Fed. SACCHETTI e C.
in Milano

Copyright 1925 by
Casa Editrice "MODERNISSIMA"

PRINTED IN ITALY

A

ENRICO e TERESA RÉBORA

affettuosamente

*A tutti i gentiluomini inglesi che si dilettono della
lingua italiana, salute e pace in Cristo.*

*A tutti i gentiluomini e mercanti italiani che si
dilettono della lingua inglese, ogni felicità e
gratia de Dio.*

G. FLORIO

*E se non il credete, andate in Oxonia e fatevi rac-
contar le cose intravenute al Nolano....*

*.... cui Angliam in Italiam Londinum in Nolam,
totoque orbe seiunctam domum in domesticos
lares convertisti.*

GIORDANO BRUNO

*And thence retire me to my Milan, where
Every third thought shall be my grave.*

THE TEMPEST

PREFAZIONE

Con il presente scritto intendo presentare un quadro generale della varia risonanza che il motivo italiano ebbe nel dramma elisabet-tiano. La ricerca delle « fonti » puramente letterarie, è caduta alquanto in discredito presso la critica moderna; e d'altra parte la filologia elisabettiana e shakespeariana ha ora-mai esaurito in gran parte il suo compito di escavazione erudita. Mi sembra utile quindi trasportare l'indagine in un campo non tanto astrattamente letterario, ma piuttosto psicolo-gico e sociale; e tentar di addivenire, per quan-to possibile, ad una sintesi genericamente cul-turale della vastissima materia. Storia della cultura adunque, piuttosto che storia dell'ar-te; quantunque i frequenti giudizi critici che

spontaneamente erompono anche in una classificazione informativa, non siano da me eliminati di proposito per un assurdo timore di frammischiamenti di diverse attività; il che non avrebbe senso. Anche più, storia della cultura ma con occhio soprattutto vigile al fatto etico, che dovrebb'essere e sarà un giorno, l'indispensabile comune denominatore d'ogni valutazione culturale.

Infine, nessuna « scoperta ». Il libro non è rivolto ai filologi scaltriti nel mestiere, in cerca di quelle « scoperte » da tavolino, che non sempre significano qualcosa. Niente di tutto questo. Mi rivolgo piuttosto al lettore italiano per informarlo intorno ad un argomento che dovrebbe stargli a cuore: quello cioè del significato che l'Italia e la cultura italiana ebbero per Shakespeare e per i suoi compagni drammaturghi dell'età elisabettiana. Molte superficialità si vanno dicendo in proposito, ed è forse utile chiarire alquanto i termini della questione, e correggere qualche errore di giudizio.

Una scrittrice americana, la Scott, dopo anni d'indagine, ha trovato che oltre un terzo degli ottocento drammi elisabettiani rimasti, si

può in un modo o nell'altro richiamare ad un'influenza italiana. Il fatto è singolare, ed è legittimo chiedersi il perchè di una tale risonanza imponente. A tale « perchè » cercheremo, in modo sintetico ed informativo, senza per altro addentrarci filologicamente in alcuna questione, di rispondere.

E la nostra fatica sarà più che ripagata se avremo contribuito a destare presso il lettore italiano un maggiore interesse non tanto per lo Shakespeare già così profondamente « sentito » in Italia, ma soprattutto per i drammi degli autori meno noti, degni di diventare molti di essi, nobile patrimonio spirituale d'ogni persona colta.

P. R.

INTRODUZIONE

Il rinascimento italiano in Inghilterra. - La mediazione francese. - L'assimilazione della coltura italiana.

Nel generale risorgimento del teatro, che è una delle più singolari caratteristiche della rinascenza, l'Inghilterra conquistò, ultima arrivata nel campo letterario dopo oltre un secolo e mezzo di profondo letargo, il primo posto. Il dramma inglese che sorse, fiorì e decadde nel corso di tre generazioni, raggiunse una forza di universalità, una vastità di respiro, una varietà di aspetti di cui è difficile trovare il parallelo.

Dopo le *miracle plays* medievali, dopo le *moralities* e gli *interludes* del primo cinquecento, espressioni drammatiche comuni anche alle altre letterature europee, abbiamo in Inghilterra, poco oltre la metà del secolo decimosesto, il fiorire rigoglioso di una produzione drammatica, che è il mirabile prodotto del ge-

nio vergine ed esuberante di una civiltà nuova, alimentatasi abbondantemente nella tradizione classica e nell'arte e nella cultura dei paesi latini. Avvenne in Inghilterra un'armonica fusione di due correnti altrove contrastanti o divergenti: quella della rinascenza soprattutto impersonata dall'Italia, che era stata l'iniziatrice del movimento, e quella della riforma, che esprimeva l'elemento originale dello spirito inglese ed in generale anglosassone e teutonico. Tale fusione benefica fertilizzò un terreno già arricchitosi di intrinseca forza, soprattutto nel campo dell'attività pratica attraverso le conquiste oceaniche e l'espansione commerciale seguita alla scoperta del nuovo mondo. L'Inghilterra, a prescindere da ogni valutazione religiosa del fatto, aveva trovato nella separazione da Roma, che fu in gran parte moto di indipendenza nazionale e di reazione morale, l'impulso maggiore al proprio autonomo sviluppo, ed al proprio progresso politico e spirituale.

Il primo periodo Tudor, quello di Enrico 7°, Enrico 8°, Edoardo 6°, Maria, che si distingue per l'intensa preparazione politica, educativa, religiosa, è, d'altro lato, quasi privo di qualsiasi vitalità artistica e letteraria. L'Inghilterra, uscita esausta dalla guerra delle Rose, era vissuta fino allora in un selvatico isolamento. Solo la Corte e le Università avevano

stabilito qualche contatto culturale con il continente. I centri stessi di cultura inglese, Oxford e Cambridge, dopo una breve fioritura nel secolo decimoquarto, erano profondamente decaduti; cosicchè, durante tutto il secolo decimoquinto, le migrazioni degli studiosi britannici verso Bologna, Padova, Firenze, fonti della nuova civiltà, divengono una ben nota consuetudine. Sotto il patronato del mecenate duca Humphrey di Gloucester, sempre più numerosi dotti oxoniensi si recavano in Italia; mentre, d'altra parte, parecchi eruditi italiani si avviavano a trapiantar in Inghilterra la nuova cultura umanistica; con tanto successo anzi, da destare poco dopo l'ammirazione di giudici competenti quali Pier Candido Decembrio ed Enea Silvio Piccolomini.

Ma intorno a tali relazioni culturali ed accademiche si è già tanto discorso, che non è più il caso d'insistervi oltre (1). Basterà ricordare che la tradizione del viaggio di cultura in Italia non solo non si spense con la riforma, ma anzi dopo di essa si radicò più saldamente tra gli Inglesi. Tuttavia, poco a poco, non furono più soltanto gli studiosi assetati di cultura umanistica che varcavano le Alpi, quali i gloriosi pionieri Linacre, Grocyn, Latimer; ma

(1) Cfr. EINSTEIN: *The Italian Renaissance in England*; ed anche l'eccellente recensione che di tal libro fece A. Farinelli in *Giornale Storico della Lett. It.*; vol. XLIII.

bensì una folla di viaggiatori, soprattutto attirati dalla bellezza del paese e incuriositi della sua quasi magica fama di gloria artistica, di raffinatezza squisita in ogni campo, di genialità e gaiezza di vita. Poco a poco, insomma, all'Italia, severa madre di sapienza, all'*alma mater studiorum* di Thomas Linacre, si venne sostituendo la « maga Circe », dissoluta, corruttrice degli innocenti Britanni, tanto temuta e smascherata, non senza buone ragioni, da Roger Ascham e da numerosi altri scrittori protestanti.

Con il regno di Enrico 8° s'inizia in Inghilterra un lento movimento di progresso, un germinare di nuove forze spirituali, che restano tuttavia per alcuni decenni più potenziali che attive. Filosofia, poesia, teatro cominciano a riprendere energia espressiva, incapaci però di alcuna originalità e troppo deboli per imporre un carattere proprio. È questo un periodo grigio, che si può a ragione chiamare di pedissequa imitazione classica, italiana e francese, presso la Corte e alle Università. La lingua inglese, ancora poco omogenea e pieghevole, testè uscita a fatica fuor dalla fragile struttura del *middle english*, era ancora strumento rozzo e pesante nelle mani dei prosatori e verseggiatori del tempo. Le prime tre decadi del secolo vedono i grammi tentativi poetici di Barclay, di Hawes e di Skel-

ton ed i primi passi della prosa con Thomas More e con Elyot. La risonanza italiana in questi autori si nota qua e là, ma non appare nè profonda nè maggiore di quella classica e francese. Il solito Petrarca per i poeti, il Pontano e il Patrizi per l'Elyot, e poco più. L'opinione che Tomaso Moro abbia scritto la sua *Utopia*, derivandola dalle relazioni dei viaggi di Amerigo Vespucci, non è affatto convalidata, nè può significar molto.

Ben diverso invece appare l'atteggiamento della mente inglese a cominciare dalla quarta decade del secolo. Da allora veramente l'influenza italiana comincia ad allargarsi, investe la vita, i costumi inglesi, e la conoscenza degli autori del nostro Rinascimento principia lentamente ad agire in forme più significative. Sir Thomas Wyatt ed il conte di Surrey sono i ben noti trapiantatori del petrarchismo, del sonetto e del verso sciolto in Inghilterra; se nonchè essi riescono ad esser veri poeti, come ben nota il Farinelli, solo quando tralasciano d'imitare i modelli italiani. La pubblicazione della *Tottel's Miscellany* nel 1557 dà una chiara idea dell'italianamento della lirica inglese del tempo. I libri didattici, i manuali di cortesia si moltiplicano sul tipo del *Cortegiano*; l'opera italiana certo più diffusa nei paesi europei durante i decenni mediani del cinquecento; opera che gli stessi rigidi educatori rifu-

mati, quali l'Ascham e il Mulcaster, lodano senza riserve.

Il *Cortegiano* (gli altri trattati del genere, come il *Galateo* del Della Casa, le *Conversazioni* del Guazzo, ecc., gli rimasero di gran lunga inferiori) agì certamente in modo notevole sull'educazione ed in genere sulla cultura inglese; l'eccellente traduzione di Sir Thomas Hoby (1561) aveva reso l'opera popolare, e non crediamo di andar lontano dal vero, facendo risalire al Castiglione una parte dell'influenza nel determinare presso la società inglese quell'ideale della *gentlemanliness*, che divenne poi la pietra angolare dei principii educativi britannici. Infatti, la somiglianza del *gentleman* con il « cortegiano », con quel misto di platonismo, di umana cultura e di prestanza fisica, con quell'amore dell'equilibrio sereno di tutte le facoltà, del decoro e dello *stile*, non ci pare dubbia, anche se altri elementi entrarono poi in gioco a fare del *gentleman* un tipico ideale educativo inglese.

L'*Act of supremacy* del 1534 adunque, anzichè frenare la corrente culturale italiana, pare invece vi abbia dato nuovo incentivo. Intorno alla metà del secolo infatti, le traduzioni di opere italiane, la pubblicazione di testi per studiare la lingua nostra, l'adozione di modi, di costumi, di forme italiane cominciano a divenire così comuni e diffuse e continueranno

con un tal crescendo fino alla fine del secolo, da destare le proteste e l'ira di numerosi scrittori britannici.

* * *

I due principali cultori e diffusori della lingua italiana nell'epoca Tudor furono, come è noto, William Thomas e, poco più tardi, John Florio. Il Thomas fu, come ben nota il Farinelli, « una specie di Cicerone per gl'inglesi in materia italiana » (2). Il Florio, figura per molti aspetti importante, sul quale sarà opportuno ritornare, con la pubblicazione dei suoi *Frutti* e del suo *Mondo di parole*, contribuì potentemente, più d'ogni altro, alla diffusione della cultura e della lingua italiana nell'Inghilterra elisabettiana.

David Rowland, traducendo nel 1578 una grammatica latina dall'italiano, già constata nella prefazione che « *once every one knew latin... and now the italian is as widely spread* ». Vedremo più oltre la portata e i limiti di tale conoscenza. Per ora notiamo che le traduzioni dall'italiano divengono, dopo la metà del secolo, sempre più frequenti; e inva-

(2) Cfr. FARINELLI. *Op. Cit.*, pag. 386: L'opera principale di William Thomas s'intitola: *A Dictionaire for the better undersandyng of Boccace, Petrarcha, and Dante*, 1550.

no Ascham protesta sdegnato contro l'immoralità dei libri italiani, sostenendo che il primato culturale dell'Italia è finito. La corrente continua il suo corso, e con un'avidità singolare i lettori inglesi si rivolgono alla letteratura italiana, senza troppo discriminare il buono dal gramo. Sono soprattutto libri di viaggi, cronache, trattati di cortesia, di giuochi e diporti, di scherma e di guerra che vengono preferiti; ai quali seguono le novelle, i poemi, le opere di critica, i drammi pastorali, le istorie. Tutta la critica letteraria del Minturno, del Giraldis, del Castelvetro passa in Inghilterra con l'*Apologie for Poetry* di Philip Sidney, che lo Spingarn giustamente chiama « *a veritable epitome of the literary criticism of the Italian Renaissance* ». Preceduti dal Boccaccio, grande araldo già largamente noto, Masuccio, Straparola, Fiorenzuola, Parabosco, Bandello, Giraldis Cinzio vengono accolti in Inghilterra sia direttamente, sia attraverso rifacimenti francesi; alcuni in traduzione, tal'altri nell'originale. Fenton traduce Guicciardini nel 1561, Harington anglicizza l'Ariosto nel 1591; nel 1578 era uscita un'edizione inglese del *Decamerone*, e nel 1588 escono in Londra, in italiano, le commedie dell'Aretino (eccetto il *Filosofo*). La lista potrebbe continuare per molte pagine. Un'esimia studiosa americana, Miss Mary Augusta Scott ha pazientemente ricercato tali impor-

tanti contatti libreschi ed ha trovato che non meno di 411 opere italiane vennero tradotte nel periodo elisabettiano, appartenenti a 223 diversi autori italiani, e per opera di 219 traduttori inglesi; cosicchè giustamente si può concludere con la Scott che « *The list of Italian authors includes practically every notable writer of the Renaissance* » (3).

Noi possiamo aggiungere a tale asserzione, che la popolarità dei vari autori non era affatto in ragione diretta del loro valore; anzi avveniva spesso il contrario; poichè i gusti e le idiosincrasie locali e del momento agivano in modo curioso nella valutazione delle opere letterarie. Quelli che sono per noi i grandi autori hanno una parte spesso trascurabile in tali traduzioni o ristampe elisabettiane. Dante vi è pressochè ignorato, nè noti sono i poeti dello « stil nuovo ». Ignoti sono i pensatori e gli artisti, i riferimenti ai quali sono rarissimi e vaghi durante tutto il periodo elisabettiano. Parrebbe che Donatello e Michelangelo, Raffaello e Leonardo avessero dovuto lasciar qualche traccia nella sensitivissima ed assorbente anima inglese del tempo. Ma non fu così. Di Giordano Bruno converrà dire più innanzi.

(3) SCOTT M. A.: *Elizabethan Translations from the Italian*. In quest'opera fondamentale la Scott intende latamente il termine « elisabettiano » comprendendo il periodo che va da Edoardo VI (1549) alla Ristorazione (1660).

In complesso, insomma, erano assai più noti e seguiti quegli autori che il virtuosismo letterario del tempo poneva sugli altari. Anche in Inghilterra, presso la Corte e nelle Università almeno, l'accademismo ozioso, l'estetismo classicheggiante, l'insulso platonismo esteriore prevalevano; cosicchè la tendenza propriamente letterata si soffermava assai più volentieri sul Sannazzaro, su Giambattista Mantovano, sul Bembo e sul Tansillo che su poeti o su pensatori di maggior tempra.

Sarà la vigorosa passione popolare, il vasto senso nazionale collettivo che faceva dire al Mulcaster: « *I love Rome but London better; I favor Italy, but England more; I honor the Latin, but I worship the English* »; sarà questa equilibrata e pur ardente volontà d'indipendenza nazionale e di libertà civile, questa robusta forza primitiva antiaccademica, che quasi completamente mancò all'Italia, quella che solleverà in Inghilterra fino al trionfo le opere di libera fantasia creativa, contro all'imitazione ed al formalismo classicistico.

Alle traduzioni di opere italiane si aggiungano le relazioni inglesi di viaggi in Italia, numerosissime, e per lo più aspramente sfavorevoli al nostro paese; quali il *Naples* del Turler, *Venice* del Lewkenor e la famigerata *Tuscany* del Dallington, che costò al disgraziato autore la prigionia, in seguito alle proteste

dei granduchi Medici; i quali anche ottennero da Giacomo 1.^o che il libro impertinente, nel quale, niente di meno, si era osato criticare i fiorentini, venisse pubblicamente bruciato nel cimitero di San Paolo.

Traduzioni, relazioni di viaggi, rifacimenti e adattamenti come quelli di William Painter o del Fenton o di altri d'opere italiane, stanno tutti a dimostrare chiaramente le vaste proporzioni dell'influenza letteraria e libresca italiana nell'Inghilterra elisabettiana. Le testimonianze anzi sono tali e tante e così generalmente note, che non ci pare neppur più opportuno insisterci ancora. Ci basti qui notare che tale generale influenza italiana era, è vero, accompagnata da una consimile influenza francese, come molti critici tendono a sottolineare; sennonchè noi non crediamo che la tendenza prevalente della critica a voler trovare un inevitabile intermediario francese in ogni scambio culturale fra Italia ed Inghilterra, abbia sempre un fondamento di verità. Il Mezières ed il Farinelli ad esempio sostengono tale punto di vista, che ha secondo noi un valore relativo in molti casi, come tenterebbero di dimostrare. Si può certo dire a proposito della lirica italiana, che essa, in parte, venne assorbita in Inghilterra attraverso Ronsard e Du Bellay; o che talune nostre novelle, pochissime a parer nostro, sbarcarono in In-

ghilterra nella veste, tediosamente deturpata, di Boisteau, di Belleforest o d'altri banali rifacitori. Si potrà aggiungere che Surrey divenne *italianato* a Parigi ed a Fontainebleau e che Samuel Daniel imitò il Petrarca nei sonetti a *Delia*, ma saccheggiando il Desportes. Pure contro a questi casi ne stanno moltissimi altri ed i più importanti, nei quali le relazioni furono dirette ed immediate; senza contare che il soffermarsi a considerare il puro fatto occasionale del contatto libresco senza indagarne la determinante reale, può condurre ad errate conclusioni; come avviene di certi influssi probabilmente determinatisi in Francia, ma causati da espressioni letterarie italiane colà trapiantate da autori italiani.

Insomma non crediamo si debba esagerare tale mediazione francese, che per essere spesso puramente esteriore e formale, è in sostanza di scarso interesse; dato che la nostra ricerca dell'orientamento artistico e psicologico piuttostochè della nuda e cruda « fonte letteraria », ci persuade ad annettere un'importanza secondaria al puro fatto occasionale della traccia libresca. Poichè infatti, che gli Inglesi abbiano utilizzato qualche novella del Bandello attraverso i rifacimenti del noioso Belleforest, o che i lirici abbiano assorbito a Parigi il pastoralismo del Sannazzaro, questo

ha per noi un'importanza assai relativa; nè ciò muta il fatto, che solo importa criticamente e storicamente, di una generale attrazione e di un'identità di atteggiamenti e di tendenze artistiche tra i nostri poeti e novellieri e gl'inglesi dell'età elisabettiana.

* * *

Ora, in tanto fervore d'interesse per le varie espressioni della cultura italiana, una forma letteraria resta stranamente in ombra nell'età elisabettiana; e questa è per l'appunto il teatro. Il teatro italiano del Rinascimento parve per un pezzo non aver destato quasi alcun interesse in Inghilterra, a giudicare da certe apparenze; e tale presunta indifferenza trovò un parallelo nel generale disinteresse della critica moderna (che talora divenne totale negazione) per il teatro italiano. E' noto come i critici anglosassoni, dal Ward al Saintsbury, e in minor grado allo Schelling, sembrano negare addirittura l'esistenza di un vivo teatro italiano che non sia rifacimento accademico di Plauto e Terenzio. Warwick Bond e pochi altri hanno recentemente invece riconosciuto l'importanza del fattore drammatico italiano, almeno per quanto concerne la commedia; e gli stessi critici italiani moderni,

sembrano aver ripresa maggiore coscienza dell'esistenza di una viva e gagliarda tradizione drammatica italiana. È indubbio a parer nostro che tale vitalità era pure sentita dai drammaturghi elisabettiani, in un grado molto più intenso di quanto generalmente non si creda.

Per mezzo del dramma italiano infatti si diffusero in Londra numerosi elementi psicologici e sociali, che la lenta e solida mentalità inglese del tempo osservò, colse, rimuginò, riprodusse. Gli Elisabettiani furono com'è noto, magnifici plagiatori. Giunti ultimi nell'arengo del Rinascimento, rozzi e violenti, pieni di gagliardia e d'ardore s'impossessarono senza discriminare di tutti i materiali culturali posti a loro disposizione. Il grado e la maniera dei loro saccheggi varia profondamente, e noi tenteremo di valutarne la varia portata nel corso delle presenti note. Essi vanno dalla copia integrale di un'opera, all'uso di un semplice labile canovaccio, che non meriterebbe neppur la pena di venir ricordato; dall'ispirazione continua e profonda di motivi, situazioni, caratteri, all'uso di una frase, d'una bagattella, d'un'allusione giocosa, d'un motto di spirito o d'un sarcasmo. Quasi tutti gli autori di questa epoca meravigliosa colgono a piene mani motivi, immagini, idee; senza mai accennare, naturalmente, alle fonti, spesso non lontane, dei loro scritti.

Il Segrè, nel notare tale avida facoltà d'assimilazione degl'Inglesi del cinque e seicento, addita come causa di tale inclinazione l'essere la letteratura per essi « un vero mercato », tanto da pretendere che i frutti dell'ingegno venisser prodotti « lì per lì, a pronti contanti » (4). Certo è che l'elemento rudemente pratico dell'inglese anche di gran talento poetico, si rivelò fin dal principio in modo significativo; cosicchè in Inghilterra è raro trovare il dramma individuale dell'uomo che aspira disinteressatamente alla gloria, che per essa lotta disperatamente ed a tutto rinuncia; che si riduce, per conseguirla, perfino al sacrificio supremo o al delitto e alla morte. Le figure di questi poeti elisabettiani, quasi tutte oscure come quella del maggiore di essi, non brillano quasi mai per alcuna luce particolare. Quando una biografia esiste, nessun dramma psicologico erompe da essa, meno forse in due o tre casi; l'elemento razionale e livellatore della riforma ha già siffattamente operato, da render tutti ugualmente scialbi e socialmente rispettabili i vari autori. I contrasti drammatici, le passioni e i dubbi, i sacrifici e le bestemmie ciniche consumavano le stanche fibre della nazione

(4) Cfr. SEGRÈ: *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, p. 16.

italiana, i cui uomini sembrano nel 500 veramente gli attori di un'immane tragedia. Non c'è da maravigliarsi se i poeti elisabettiani guardavano soprattutto ad essi con enorme interesse e se drammatizzavano le loro esperienze violentemente passionali ed i loro eroici furori.

I.

L'elemento italiano nei primi drammi elisabettiani.

Il termine "elisabettiano", - I primi drammi classicheggianti.
- Thomas Sackville. - George Gascoigne. - I *Buggbears*,
la *Jocasta*, i *Supposes*. - I primi drammi tolti da novelle.
Il *Promos and Cassandra*. - La prima fase puramente
classica.

Dopo avere accennato brevemente al generale clima culturale dell'Inghilterra elisabetiana per quanto concerne la letteratura italiana, veniamo ora al tema specifico di queste note; al dramma inglese, cioè, in quanto esso risente di elementi e di motivi italiani.

Com'è noto, il termine « elisabettiano » viene comunemente usato per indicare il periodo di massimo fiore della letteratura inglese, e specialmente del teatro, durante la seconda metà del secolo decimosesto e la prima del decimosettimo. Il termine è molto vago ed è usato con significato alquanto elastico dai vari

critici. Noi ci atteniamo al suo uso medio, che fa decorrere il periodo dall'avvento al trono della regina Elisabetta (1558), fino allo scoppio della guerra civile, che è l'anno della chiusura dei teatri imposta dai Puritani (1642). Coincide quasi esattamente con il periodo della reazione cattolica in Italia, che appunto si può far decorrere dalla chiusura del Concilio di Trento (1563) alla morte di Galileo (1642); il periodo cioè che ha per figure dominanti Torquato Tasso e Paolo Sarpi, Giordano Bruno e Campanella, il Marino, il Chiabrera, il Tassoni, il Galilei.

Il regno della grande regina che dà il nome a tutta l'epoca termina in realtà nel 1603, ed è seguito da quello dei re Stuarts (Giacomo 1° — 1603-1625 — e Carlo 1° — 1625-1649), ma attraverso tutto il periodo permangono certe caratteristiche sprituali e sociali che ben giustificano l'uso complessivo del termine « elisabettiano ».

Durante questi ottant'anni, per opera di tre generazioni, delle quali la seconda culmina con Shakespeare intorno al seicento, un numero strabocchevole di drammi venne recitato e pubblicato in Inghilterra. Di questi, circa ottocento rimangono, mentre di altri settecento il solo titolo ci è stato conservato nello *Stationer's Register* o lista ufficiale dei libri che ottenevano il diritto di stampa, e negli elenchi

del *Master of the Revels*, specie di comitato organizzatore di divertimenti a Corte, ed ufficio censura per vietare gli argomenti religiosi e politici sul teatro. (1)

Il valore di tali drammi, che vanno dalla grandezza di *Amleto* e di *Re Lear* alle esercitazioni di Matthew Gwinne o di Thomas Legge, è naturalmente assai vario; e non crediamo di eccedere se diciamo che i quattro quinti di tali drammi non hanno che un interesse puramente storico e culturale. Ma pure, questa vasta produzione drammatica mantiene una certa unità di caratteri generali, che la può far considerare quasi come un organismo a sè. Tutti questi drammi videro la luce nelle osterie o nei nascenti teatri di Londra, o presso la Corte, o nelle Università di Cambridge e Oxford, sotto uno stesso clima storico, in una stessa atmosfera spirituale. Se il loro valore artistico varia profondamente, il loro interesse documentario per la storia della cultura resta costante ed inalterato.

Ora, com'è già stato notato nella prefazione, circa un terzo di tali drammi può venire ricollegato, in un modo o nell'altro, ad influenze italiane. Inoltre, tale teatro rivela in modo

(1) Per notizie intorno a tale ufficio cfr.: Gildersleeve: *Government regulations of the Elisabethan Drama*, (anche A. Feuillerat e E. K. Chambers).

stupefacente l'esistenza di un interesse continuo per l'Italia e per le cose italiane; non limitato al puro fatto letterario ed alla fonte libresca, ma investente spesso a fondo lo spirito e l'orientamento psicologico; sia che questo agisse come elemento stimolante ed animatore, sia che provocasse un energico moto di reazione morale o di contrasto estetico.

Ma tanto nel campo delle affinità quanto in quello delle divergenze, l'azione italiana sul teatro elisabettiano, è costantemente visibile in tutte le sue forme. È quello che tenteremo di mostrare nel corso di queste note che vogliono appunto essere un'esposizione ragionata dei motivi e degli elementi italiani incorporati nel dramma elisabettiano; ed insieme una interpretazione delle cause fondamentali di tale continua risonanza, che ritrovandosi presso quasi tutti gli autori in modo per lo più uniforme, deve avere avuto una comune ragione d'essere.

* * *

Il teatro, fin'oltre la metà del secolo, non diede quasi segno di vita in Inghilterra. Il periodo d'incubazione della cultura del rinascimento appare estremamente lento e laborioso. Si hanno nei primi decenni del cinquecento vari tipi di produzioni drammatiche di carat-

tere medioevale: *moralities* sviluppatesi dalle *miracle-plays* e poco dopo quegli *interludes* che si liberano del tutto dal tema biblico e agiografico e segnano di un primo carattere profano il teatro. Questi interludi, secondo il Saintsbury non si possono identificare nè con la farsa italiana, nè con la *sotie* francese, ma sembrano piuttosto derivare dall'*entremese* spagnuolo. Il maggior autore d'interludi, quegli che si può considerare quale precursore del teatro inglese fu John Heywood, musicista e cantante presso la corte di Enrico 8.^o. Ma il trapasso dagli *interludes* alla commedia appare assai lento; e passano quasi cinquant'anni dalla *Cassaria*, dai *Suppositi*, dalla *Calandria*, ai primi indizii di fioritura della commedia regolare in Inghilterra.

Ora, le prime commedie inglesi nascono sotto la generale pressione dello spirito classico della rinascenza. L'influsso plautino ed italiano vi è evidente; e sarà appunto questa la prima traccia d'influenza italiana, che è stata erroneamente svalutata da molti critici. L'Italia è l'intermediaria per l'Europa del dramma latino, ch'essa tuttavia non tramanda immutato, ma bensì ravvivato e ritoccato con notevoli caratteristiche sue proprie. Mentre il Saintsbury sembra misconoscere affatto tale vitalità originale della commedia italiana classicheggiante, il Bond al contrario, ed a parer nostro a ragione, insiste nel dar rilievo al fatto

che esiste una commedia italiana viva e caratteristica, anche quando sia in gran parte modellata sulla latina (2).

Le prime commedie inglesi, ricalcate sui modelli classici, sono farse recitate alle Università, quali il *Ralph Roister Doister* (1552?) di Nicholas Udall che seguì il *Miles gloriosus*, e *Gammer Gurton's Needle* (1559) che già contiene qualche elemento di genuina vitalità. L'Udall, sia detto di passaggio, era anche uno studioso di cose italiane; esso fu il traduttore di varie opere scientifiche e filosofiche, fra le quali i *Discorsi sull'Eucarestia* di Pier Martire Vermigli, il protestante italiano che insegnò a Londra ed a Oxford.

Poco dopo anche la tragedia nasceva con la terribile *Gordobuc* di Thomas Sackville, poi Lord Buckurst e di Thomas Norton, che venne rappresentata il 18 gennaio 1561 in Whitehall, davanti alla regina. L'imitazione pedissequa di Seneca domina tutta la tragedia; (3) imitazione che in gran parte gli dovè

(2) Cfr. SAINTSBURY: (*The earlier renaissance*): « *the unsuitableness of the national (italian) genius for comody* » pag. 329, e passim. Warwick Bond nella prefazione a: *Early Plays from the Italian*; afferma: « *the great importance of Italian Renaissance comedy in handing on the classical form and substance to modern Europe, while introducing considerable modifications of it* ».

(3) Per l'influsso di Seneca e dei senechiani italiani in Inghilterra cfr. l'importante studio di L. E. Kastner e H. B. Charlton nell'introduzione di: *Poetical Works of Sir William Alexander*, 1921.

derivar di seconda mano traverso i classici italiani fanatici di Seneca, che il Giraldi Cinzio proclamava superiore a tutti i Greci. La storia atroce di Gordobuc e dei figli Ferrex e Porrex con il finale massacro di tutti i personaggi non solo, ma anche di buona parte del popolo di Bretagna lacerato dalla guerra civile, dovrebbe raggiungere certo l'ideale che il Giraldi impone alla tragedia che « col miserabile e col terribile purga gli animi da vizii e gl'induce a buoni costumi » (4). Ma gli orrori narrati dai messaggeri per lo più, non costituiscono un dramma; ed essi sono solamente una « *abundance of horrors (decently messengered, of course)* » come argutamente osserva il Saintsbury. E Sir Philip Sidney, che il cielo gli perdoni, lodò assai *Gordobuc*, ancorchè criticasse Sackville per non essere stato abbastanza ligio alle tre unità! (5).

Dopo il *Gordobuc* le tragedie classicheg-

(4) Cfr. GIRALDI CINZIO: *Discorso sulle commedie e sulle tragedie ecc.* (Milano, Daelli, 1864) pag. 33.

(5) Cfr. SAINTSBURY: *Op. Cit.* pag. 327.

Nella *Defence of Poesy* (p. 48) Sir Philip Sidney, pur lodandolo trova che *Gordobuc* è « *faulty in time and place, the two necessary companions of all corporal actions...* ». Si può ricordare che la teoria della unità di tempo e di spazio venne sistematicamente formulata in Italia per la prima volta dal Castelvetro (1570); e quindi in Francia da Jean de la Taille (1572) ed in Inghilterra più tardi dal Sidney (1584). Sulle teorie critico-estetiche del tempo in relazione al teatro, oltre al Saintsbury ed allo Spingarn, cfr. anche H. B. Charlton: *The Poetica of Castelvetro*: 1913.

gianti si fanno numerose; e non è compito nostro soffermarsi su di esse. Ci basti osservare che la grande gloria del teatro inglese sta appunto nell'aver saputo, dopo questo cattivo inizio di fredda continuazione senechiana reagire con impeto originale alla tendenza pedantesca ed accademica; di aver saputo buttar a mare i classici, Aristotele e le tre unità, per affidarsi unicamente alla propria ispirazione, ai propri ideali, ai propri schietti impulsi umani. Il sano istinto e la gagliarda semplicità psicologica del popolo inglese, sempre preferì la romantica fantasia di Marlowe, di Shakespeare o di Webster ai ben dosati drammi accademici; i quali tuttavia non scomparvero, ma costituirono un genere a parte di composizione erudita e letteraria prevalentemente riservata alle Università ed alla Corte.

* * *

Ma veniamo ora ai primi drammi inglesi direttamente derivati dall'Italia. È sintomatico osservare innanzi tutto ch'essi derivano non già da novelle, ma sibbene da commedie italiane. Fin dal principio è dunque il *teatro italiano*, vivo vivissimo a malgrado di tutte le asserzioni in contrario, che è la prima fonte degli Elisabettiani. Il fatto ha una notevole importanza; esso contribuisce a mostrare co-

me la vitalità del teatro italiano del rinascimento fosse profondamente avvertita dagli autori inglesi.

Nel 1566 George Gascoigne, studente prima a Cambridge poi per l'avvocatura a Gray's Inn, reca sul teatro inglese due produzioni drammatiche: una tragedia *Jocasta*, ed una commedia *The Supposes*, ambedue traduzioni o meglio rifacimenti abilissimi di drammi italiani.

The Supposes non era che una riduzione, con alcuni ritocchi ed aggiunte di spunti tratti dall'*Eunuchus* e dai *Captivi*, della commedia *I Suppositi* dell'Ariosto. Quantunque una traduzione francese dei *Suppositi* esistesse già fin dal 1552 fatta da J. P. Mesmes, il Gascoigne non mostra di conoscerla e traduce direttamente dall'italiano ch'egli stesso del resto ci dichiara d'aver imparato a Londra: « *my latyne is rustye, myne Itallyan mustye, and my frenche forgrowne... myne Itallyan too lately lernerd... as I have lernerd in London* »

Il Bond, che esaminò con cura i *Supposes* di Gascoigne, mise in luce i vari elementi che questa commedia ariostesca ha recato al teatro inglese. Oltre ad un dialogo, sciolto, rapido, naturale, all'osservanza delle unità, allo stile sostenuto, anche alcuni tipi fondamentali della commedia classica cominciano ad entrare nel teatro inglese, come poco do-

po entreranno taluni tipi della commedia dell'arte. Il tipo del dottore, del pedagogo, del vecchio cicisbeo, e l'artificio plautino del *currrens servus* vengono abilmente anglicizzati dal Gascoigne; poichè i *Supposes* sono infatti una buona commedia anche nella veste inglese, non già un pedantesco rifacimento (6). Il Gayley l'esalta, l'Herford la chiama « *the most Jonsonian of English comedies before Jonson* . » Si aggiunga che il Gascoigne ha fornito, secondo quanto dimostra acutamente il Bond, lo spunto per l'episodio di Bianca e Biondello in *Taming of the Shrew*, che lo Shakespeare quindi non avrebbe tratto dalla commedia omonima (*The Taming of a shrew*) d'ignoto autore.

La tragedia *Jocasta*, fu per lungo tempo creduta una versione delle *Fenici* di Euripide. Ma il Mahaffy per primo, in un suo libro su Euripide (1871) e poco dopo il Symonds, notarono che il Gascoigne aveva semplicemente tradotta una tragedia di Lodovico Dolce, *Gio-casta*, la quale tuttavia era veramente ricalcata su Euripide. Ma siccome il Dolce non conosceva il greco, la riduzione pare debba essere avvenuta attraverso una versione latina

(6) I *Supposes* influenzarono anche lo Spencer, che secondo quanto ci dice Gabriel Harvey, avrebbe scritto nove commedie alla maniera dell'Ariosto (Cfr. *Three proper and wittie familiar lettres*: 1580; pag50).

di R. Winter, pubblicata a Basilea nel 1854. Lo Schelling erroneamente dice la *Jocasta* derivata da Seneca « *by way of the Giocasta of Luigi Dolci* (sic) (7) ». Ma a noi pare che il solo punto importante da notare in tutto questo groviglio è che il Gascoigne conobbe l'opera del Dolce ed a quella si rivolse (8). Che poi il Dolce avesse modellato la sua tragedia su una riduzione latina di Euripide ciò ha un'importanza secondaria per il nostro assunto. Poichè è per noi soprattutto notevole il constatare che anche qui al teatro italiano, sia pure come interprete del teatro classico, lo scrittore inglese si rivolge.

Probabilmente contemporanea ai rifacimenti di Gascoigne è la commedia *The Buggbears* (9), che sopravvisse in un manoscritto sfuggito all'incendio distruttore che disperse la biblioteca di John Warburton. Tale commedia venne per la prima volta pubblicata dal Grobau nel 1897. (10) L'autore è probabilmente

(7) Cfr. SCHELLING: *Foreign influences in Elisabethan Plays*; p. 47.

(8) Il Gascoigne non fu solo a comporre tale dramma; ebbe a collaboratore in *Jocasta* il Kinwelmershe.

(9) *The Buggbears* si può leggere nell'ottima edizione del Bond, *Early Plays from the Italian* 1919. Intorno ad essa cfr. L.L. Schücking, in *Studien über die stofflichen Beziehungen der Englischen Komödie zur Italienischen bis Lily*: Halle, 1901 cap. III, pag. 36-55.

(10) Cfr. GROBAU: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 98 u. 99.

un John Jeffere del quale non si sa nulla; e la commedia non è altro che un adattamento alquanto libero della *Spiritata* di Anton Francesco Grazzini (1560), contaminata con alcune scene degli *Ingannati*, l'importantissima commedia che venne rappresentata dinanzi all'Accademia degli Intronati di Siena nel 1531, e con qualche spunto dell'*Andria* di Terenzio. Piacque forse allo scrittore inglese l'antipedantismo del Grazzini, ed il suo burlarsi di Tedeschi e Spagnuoli che solevano venir rappresentati con dispregio nelle commedie. In quanto alla commedia gl'*Ingannati* che ebbe una popolarità immensa in tutta Europa, non è improbabile che al Jeffere fosse nota la traduzione francese che di essa era apparsa nel 1549. (11) I *Buggbears* apparvero secondo lo Schücking poco dopo i *Supposes* (1566 circa), che avrebbero appunto per primi dato voga a tal genere di rifacimenti dall'italiano. Secondo il Bond al contrario essi apparvero poco innanzi (1564-5). La minuta cronologia non ha importanza per noi in questo caso, e possiamo mettere infatti i tre drammi *Buggbears*, *Jocasta*, *Supposes*, del 1566 cir-

(11) C. ETIENNE: *Les Abusés*: 1549. Degli *Ingannati* diede un riassunto in inglese Thomas Peacock nel 1862. Lope de Rueda, fondatore del teatro spagnuolo, la imitò nei suoi *Engañados*. In inglese ebbe, come vedremo, varie versioni.

ca, tutti su uno stesso piano, come i tre primi esempi di cospicui rifacimenti dall'italiano.

Di questi drammi poco resta a dire per quanto interessa al proposito nostro. I rifacitori inglesi alterarono alcuni nomi e tolsero allusioni strettamente locali. Mentre i *Supposes* sono in prosa, e *Jocasta* in versi sciolti, *The Buggbears* sono in verso *fourteener* a rime accoppiate; una specie di alessandrino che deriva dalla fusione dei versi della ballata, ottonario e senario fusi in uno solo. Ora, questi drammi hanno per noi un'importanza documentaria singolare per stabilire certi orientamenti artistici e certi dati cronologici. Ci permettono infatti di stabilire in modo indubbio il netto influsso iniziale dei modelli italiani e la loro forza d'attrazione nelle origini del dramma inglese; e più precisamente il predominio del *teatro* italiano; soprattutto come ripristinatore dei classici da esso tuttavia variamente modificati con modi propri.

Di un altro importante precedente, anzi forse del primo esempio di profonda influenza del teatro italiano, ci verrà fatto di parlare più innanzi a proposito di *Romeo and Juliet*. Basti accennare ora qui che la storia degli amanti veronesi, sia pure con nomi diversi, era già stata drammatizzata in Italia, e non solo narrata in novelle, prima che Arthur Brooke scrivesse il suo noto poema nel 1562.

* * *

Ma continuiamo il nostro cammino verso il pieno sviluppo del dramma elisabettiano; e cerchiamo di porre in luce per ora gli elementi puramente *letterari* che entrarono in un modo o nell'altro nel crogiuolo del teatro inglese. L'intensità spirituale di tali relazioni e la valutazione della loro reale portata, offriranno materia per talune osservazioni più innanzi. Se il teatro italiano, come dicemmo, ebbe parte preponderante in tali relazioni, anche la novella tuttavia esercitò un'influenza larghissima, che fu però, secondo noi, generalmente sopravvalutata.

La novella italiana infatti trova nell'Inghilterra d'Elisabetta un'accoglienza festosa e di gran lunga superiore a quelli che ci appaiono oggi i suoi meriti reali. La si considera documento di vita, di un popolo che di vita se ne intendeva. I forti sentimenti, le passioni scatenate, i vizi, l'astuzia, la raffinatezza, il cinismo ridanciano, l'amoralità della società italiana del cinquecento, trovano nelle novelle il loro specchio fedele. È naturale che gli Elisabetiani si gettassero con avidità su tale abbondante materiale così variamente ricco di motivi fantastici e realistici.

Tra il 1566 e il 1580 le traduzioni di novelle italiane diventano legione. Già poco prima

il Belleforest e il Boisteau con le loro *Histoires Tragiques* avevano contribuito ad introdurre i novellieri italiani, e specie il Bandello, in Inghilterra. Ma ora la voga si diffonde ben più largamente in Londra stessa. Nel 1567 William Painter pubblicò quel suo *Palace of Pleasure* che divenne in breve il libro del giorno. Il *Palace of Pleasure*, raccolta di novelle tratte dall'italiano, è una miniera che fornì materiale da costruzione a non meno di ventitrè drammi elisabettiani. Esso è seguito da una schiera di consimili raccolte. Nel 1571 appare *The Forest of Histories* di Fortescue; nel 1576 *The Pettie's Palace* di G. Pettie; nel 1577 *The strange, lamentable and tragical Histoires*, di Robert Smythe; nel 1579 *The Rocke of Regard* di G. Whetstone; ed altri ed altri ancora saccheggianti Boccaccio, Masuccio, Straparola, Bandello.

Come si può anche dedurre da qualche titolo, gli argomenti scelti in queste raccolte di novelle sono prevalentemente tragici. Sono i drammi di passione, le vicende pietose di amanti, i rapimenti e le piraterie, le fantastiche avventure, che soprattutto attraggono i lettori elisabettiani. Il lazzo, la beffa feroce od oscena, l'allegro cinismo trovano minore accogliimento, o quanto mai tali qualità derivavano più facilmente attraverso alla commedia regolare o dell'arte, che non traverso la novella.

Il più antico dramma elisabettiano fondato su una novella italiana (se si esclude il controverso tema di Romeo e Giulietta) è probabilmente il *Tancred and Gismund* di Robert Wilmot (1568?). Questo dramma, come il *Tancred* di Sir Henry Wotton (1586) ora perduto, è basato sulla storia di Guiscardo e Gismonda, la prima del IV libro del *Decamerone*. Di tale storia, già durante il regno di Enrico 7.^o un tal W. Walter aveva dato una riduzione metrica in un suo romanzo *The stately tragedy of Guistard and Sismond*. Ma probabilmente tanto il Wilmot che il Wotton riferirono i loro drammi sulla versione datane dal Painter. Circa un secolo dopo la storia era ancor viva, e il Dryden stesso diede una eccellente versione di tale novella boccaccesca.

Il Collier ci diede una lista di 52 drammi perduti che appaiono registrati nei *Minutes of the Revels* o lista delle feste di corte, tra il 1568 e il 1580. Parecchi di questi drammi recano titoli che possono far pensare a soggetti italiani; come quello ad esempio della *Patient Grisell*, uno dei motivi che si trovano continuamente usati nella letteratura inglese, a cominciare da Chaucer. Nessuna novella del Boccaccio infatti ebbe maggior risonanza in Inghilterra di quella della paziente Griselda.

Inoltre non è superfluo ricordare anche qualche dramma di questa primissima fase,

che rispecchia i sentimenti puritani ed antiromani dei suoi autori. L'elemento nazionale e religioso infatti ebbe sempre gran parte nel teatro elisabettiano, anche in questo periodo di apparente rinascimento pagano e di vasta simpatia mediterranea.

La *Tragedia* di Bernardino Ochino, il campione del protestantismo italiano, venne tradotta nel 1549 dal vescovo Ponet. Henry Cheke scrisse nel 1561 un dramma *Free Wyll wrytten fyrst in italian by F. N. B.*; che non è se non una traduzione della *Tragedia del libero arbitrio* (1546) di Francesco Negri da Bassano. Il Cheke tradusse la tragedia per rivelare « *the devilish device of the popish religion* ». Più tardi (1570?) Nathaniel Woodes scrisse un *Conflict of Conscience*, in cui, sotto veste simbolica, sono narrati i casi della vita di un protestante italiano Francesco Spiera, che convertitosi al cattolicesimo, si uccise poi per rimorso.

Siamo sempre, con tutti questi drammi nell'ambiente erudito della Corte o universitario. Il popolo elisabettiano non è ancora intervenuto a far precipitar la bilancia dalla parte del dramma romantico e fantastico. Marlowe e Shakespeare sono appena nati, e passeranno ancora parecchi anni prima che le folle londinesi abbiano ad affollare i teatri per assistere ai loro drammi ed appassionarsi entusiasticamente ad essi.

* * *

Nel 1578 George Whetstone trae da una novella del Giraldis Cinzio (*Hecatommithi* - 5.^a novella dell'8.^a deca) il soggetto per il suo *Promos and Cassandra*; e poco dopo egli stesso tradusse la sua fonte nel *Heptameron of Civil Discourses* (1582). Il Giraldis stesso del resto aveva già drammatizzata la sua novella, secondo una sua ben nota abitudine, nella tragedia *Epitia*. Senonchè la favola non è celebre nè per il *Promos* di Whetstone nè tanto meno per l'*Epitia* del Giraldis; ma piuttosto perchè ebbe la fortuna di venire utilizzata più tardi da Shakespeare nel suo *Measure for Measure*.

È curioso notare che il Whetstone nell'esordio al *Promos*, esalta la dignità e perfezione dei modelli classici ed attacca la tendenza degli autori inglesi ad inclinare verso argomenti fantastici, avventurosi, romanzeschi. Tale infatti era l'atteggiamento della prima generazione elisabettiana; e tale rigidità classicista la vediamo dominare in quasi tutti gli scrittori. Il Sidney, gentil campione del classicismo, inconscio dell'avvenire che si preparava, si scaglia contro il frammischiamento del comico e del tragico, e John Florio, come vedremo, era pure esso dello stesso parere.

Tale rigido classicismo raggiungeva poi il

massimo limite nelle Università; dove numerosi drammi italiani, incredibile a dirsi, venivano rappresentati tradotti in latino.

Si può difficilmente immaginare qualcosa di più accademico che una gelida e goffa tragedia italiana già anchilosata dalle strettoie classiche, e per di più ridotta in latino! Vedremo più innanzi, a proposito di Shakespeare, l'interesse storico che possono avere per noi certe tragedie italiane così latinizzate.

La prima fase adunque di tali risonanze italiane sul dramma elisabettiano, fu soprattutto letteraria e classicista; ed essa si chiuse con un primo attacco puritano contro il teatro, attacco iniziato da quello Stephen Gosson, esso stesso autore di una commedia « italianata » *Captain Mario*, con un violento libello *The School of Abuse* (1579), che prelude a quella crociata puritana contro l'arte e la poesia, contro i « *Poets, pipers, players, jesters and others Caterpillars of the Commonwealth* », che doveva condurre nel 1642 alla chiusura dei teatri. (12) Ed a proposito dello stesso Gosson possiamo aggiungere ch'egli fu probabilmente autore di un'altra commedia a fonte italiana, *il Fedele and Fortunio or Two Italian Gen-*

(12) Il Gosson incolpa il teatro di tutti i mali, perfino delle pestilenze: *The cause of plague is sin, the cause of sin are plays*. A tale fanatico moralista risposero il Lodge ed il Sidney.

itemen intorno alla quale molto è stato scritto. La paternità di tale commedia, che apparve nel 1584 e che non è in realtà se non una traduzione del *Fedele* di L. Pasqualigo (1576), venne attribuita variamente al Munday, al Chapman ed al Gosson. È precisamente a quest'ultimo che il Chambers, la più recente e più attendibile autorità in materia, inclina ad attribuire il *Fedele and Fortunio*.

I drammi finora esaminati hanno valore soprattutto storico ed i loro autori sono per lo più figure di scarso rilievo. Essi appartengono — per usare un'espressione del Swinburne — « *rather to the historic province of antiquarian curiosity than to the aesthetic or spiritual kingdom of English Poetry* ». Lo storiografo della cultura non li può ignorare, ancorchè il critico potrebbe e in qualche caso dovrebbe salutarmente dimenticarli. Ma prima d'avvicinarsi ai grandi è mestieri percorrere una lunga via seminata d'ostacoli.

E passiamo ora ad autori maggiori ed a nuove forme drammatiche che ancor rivelano motivi ed atteggiamenti richiamabili in vario modo ad un'evidente fonte italiana,

II.

L'elemento italiano nei predecessori di Shakespeare.

Lyly e l'eufuismo. - Robert Greene e i suoi drammi. - Greene e l'Ariosto. - Greene e Giraldis Cinzio. - Nash e Kyd. - Cristoforo Marlowe.

Con l'apparizione di *Euphues, the Anatomy of Wit* nel 1579 la fase di imitazione letteraria italiana si accentua, si sviluppa, esce dalla stretta della mediazione classica ed investe più profondamente il gusto, la mentalità, gli atteggiamenti spirituali degli Elisabettiani. Il gruppo di autori più propriamente noti come predecessori di Shakespeare, e cioè Lyly, Peele, Greene, Lodge, Nash, Kyd, Marlowe vivono e producono in quegli ultimi due decenni del secolo decimosesto che sono quelli in cui l'italianismo letterario operò in modo più profondo e sottile. I primi cinque fanno parte di quel gruppo di letterati noti sotto il nome di *University wits*, che rappresentano il tipo del

letterato dotto e rotto a tutte le raffinatezze della coltura, ben ferrato per il suo mestiere, abile nella polemica ed inclinato alle zuffe letterarie. Essi sono psicologicamente assai vicini ai loro confratelli italiani; con i quali avevano in comune ideali estetici, sottigliezza ed eleganza di mezzi d'espressione, amore per gli artifici ed i virtuosismi poetici, tendenza ad un estetismo spesso vuoto e snervato. Kyd e Marlowe invece, più rozzi e robusti, rientrano pure nel gruppo dei predecessori immediati, ma sono in realtà assai più liberi di colorazioni colturali ed accademiche, e sono in questo rispetto piuttosto i precursori che i semplici predecessori di Shakespeare. Anch'essi tuttavia guardavano soprattutto alla letteratura italiana; e il Kyd infatti tradusse il bel dialogo del Tasso *Il Padre di Famiglia*, mentre il Marlowe divenne ai suoi giorni famoso per il poemetto *Ero e Leandro*, d'imitazione italiana, assai più che per le sue tragedie.

Sono questi gli anni del massimo fiore della moda italiana, quasi in ogni espressione della vita inglese. Musicisti, schermitori, artisti, ciarlatani, dotti, medici, affaristi, avventurieri italiani bazzicano per le vie di Londra e si danno grande daffare per emergere e riuscire. La regina Elisabetta adora la lingua italiana ed ama sentirla parlare intorno a sè. Gli amba-

sciatori veneziani, tenuti in grandissimo conto alla Corte di San Giacomo, giungono fino a poter usare qualche volta la loro lingua nel disbrigo degli affari diplomatici con la Corte. L'ambasciatore del duca di Würtemberg nel 1595 scrive, probabilmente seccato al suo signore, d'essere stato « *obliged to deliver standing his address in Italian, which was the queen's favourite language* ». Un genovese, il famoso Orazio Pallavicino, arricchitosi rubando le decime che doveva raccogliere per il papa e prestandole quindi ad usura alla regina bisognosa di capitali, armò per conto proprio una nave da battaglia che combattè contro l'Armada.

Gli Italiani insomma erano un po' dappertutto, e la loro versatilità ed il loro talento li ponevano in prima linea per le bisogne più svariate.

Anche nell'arte del teatro gli Italiani erano i precursori; tantochè l'opera ammirabile di Sebastiano Serlio, l'*Architettura* (1) che tratta a lungo di teatri e di scenografia, divenne classica in Inghilterra.

Cominciano in questo torno di tempo a costruirsi teatri regolari. Le produzioni fino al-

(1) L'*Architettura* del Serlio che contiene il *Trattato sopra le scene* è del 1541; tale opera venne solo tradotta in inglese, attraverso una versione olandese, nel 1611. Ma nell'originale l'opera era già assai nota molto tempo prima.

lora recitate nei cortili delle osterie, hanno invece un locale apposito a partire dal 1576 quando viene eretto il *Theater*, a cui fan seguito poco dopo il *Curtain* e il *Blackfriars*, costruiti soprattutto per l'intraprendente iniziativa di James Burbage.

Il *Blackfriars*, adattato nel locale di un convento di frati neri domenicani, era teatro privato, riservato forse soprattutto alla nobiltà e venne ricostruito varie volte (2). Nel 1599 veniva eretto il *Globe* ch'ebbe importanza somma in relazione ai drammi shakesperiani. Prima della fine del secolo i teatri regolari in Londra (che allora contava 125.000 anime) erano una ventina.

Per tornare al Lyly, notiamo che l'enorme ed effimero successo dell'*Euphues* mostra come esso rispondesse al gusto del tempo per il concettismo, per l'elaborato ed il gonfio, per la sdolcinatura mitologica e pastorale, per il sentimentalismo pseudo-platonico. Affettazione ed artificio sono i vizi infatti di tutta l'opera di John Lyly, e della sua scuola; vizi latenti in fondo in ogni letteratura e che in certi periodi ed in certi autori si esasperano e quasi vengono a suppurazione. Del resto di *eufuismo* non sono liberi neppur Shakespea-

(2) Sull'area dove si trovava il teatro *Blackfriars*, tra Fleet Street e la riva del Tamigi, si elevano oggi gli uffici del *Times*.

re, nè Sidney, nè Jonson, nè Donne, nè alcun altro grande autore dell'epoca elisabettiana. Noi sappiamo d'altronde come buona parte di *eufuismo* si debba riconoscere quale prodotto dell'ingorda imitazione italiana, fatta soprattutto di petrarchismo rancido, di pastoralismo incipiente, di cortigianismo letterato. I robusti Britanni del tempo d'Elisabetta trovavano il colmo del buon gusto e della raffinatezza nell'imitazione di certe forme d'indubbio decadentismo e di senilità, che minavano la sanità della rinascenza; ma mentre in Italia esse avrebbero poi finito con il trascinare al marinismo ed alla sterilità, in Inghilterra non dovevano che presentarsi come febbrili effimere presto eliminate dalla vitalità di un organismo più primitivo e robusto.

D'altra parte questo manierismo che il Lyly assorbe in gran parte dall'Italia, non è la sola influenza ch'egli deriva dalla penisola (ch'egli doveva conoscere bene, da uomo colto e raffinato qual'era, come le sue frequenti allusioni a letterati italiani specie al Petrarca, e come l'apostrofe di Philauto all'Italia nell'*Euphues* stanno a dimostrare); infatti, se pur il suo stile rivela molti e ben noti difetti, non bisogna però dimenticare che la prosa di Lyly segna un momento decisivo nello sviluppo della prosa inglese. Dalla lingua goffa e dallo stile intricato di Elyot e di Latimer, alla prosa di Lyly o

di Sidney (esso pure tutto permeato d'italiana cultura), il passo è immenso; e gran parte della fluidità, del colore, della ricchezza della loro lingua è certo dovuto all'intimo assorbimento di modelli italiani e francesi. Il Mezières, che non è sospetto di accentuare oltre misura l'importanza dell'elemento italiano, giunge a dire che « *Par son style Lyly est un Italien plutot qu' un Anglais, et ce qui fait sa fortune, c'est qu' au 16.e siècle l'Angleterre reçoit avec une avide curiosité tout ce qui lui vient d'Italie* » (3).

Le otto commedie cortigianesche attribuite a Lyly sono commedie d'intreccio classico con forte colorazione allegorica e pastorale. È già incipiente in esse l'elemento coreografico, allegorico del *masque*, tipico, come si vedrà fra poco, delle favole e degli spettacoli cortigianeschi d'Italia. Si tratta per lo più di drammi (come *Campaspe*, *Endymion*, *Midas*, scritti tra il 1584 e il 1590) in lode enfatica di Elisabetta, pieni d'arzigogoli mitologici, di pomposa erudizione, di grazia sdolcinata, di quel fare piagnucoloso e lascivo proprio ai pastoralisti dal Sannazzaro, al Montemayor, al Tasso e al Guarini. In maggior grado tali caratteri si notano nella *Gallathea*, che è un vero e proprio *masque* pastorale. Il Lyly infatti si può

(3) Cfr. MEZIÈRES: *Prédécesseurs de Shakespeare*; p. 56.

dire che giunga a contaminare la commedia erudita con il *masque*, poichè l'elemento decorativo, declamatorio, coreografico diventa in lui predominante.

Ma oltre che nel dramma mitologico e pastorale, il Lyly rivela in modo evidente la propria derivazione italiana anche in una commedia di tipo tutto diverso; non allegorica ma realistica anzi, non aulica ma popolarasca. È questa la farsa *Mother Bombie*, nella quale noi siamo inclinati a trovare uno spiccato sapore d'imitazione italiana. Il Bond, acuto indagatore dell'arte e delle fonti del Lyly, dichiara che l'intrigo della frivola commedia, piena di scambi di persona, di travestimenti, di servi che tengono mano agli intrighi dei figli di rimbambiti padroni, è chiaramente di tipo terenziano. Ma noi in essa sentiamo piuttosto la commedia dell'arte, la quale del teatro latino, specie agli inizi, aveva certo molte caratteristiche e ravvivava certi personaggi: così da far credere molto spesso ai critici, che sia tutto latino anche quello che è invece pretto cinquecento italiano.

Insieme a Lyly, anche gli altri *university wits* risentono in varia misura l'influenza della predominante cultura italiana; sia nella scelta degli intrecci, sia nella caratterizzazione di certi tipi, sia nell'uso di espedienti scenici che, come le apparizioni, le scene mute, il

dramma entro il dramma, gli spettri di grandi uomini nei prologhi, erano di derivazione italiana piuttosto che classica. Novità di forme quindi, nuove possibilità per il teatro, che nelle mani industri e libere degli Elisabettiani vennero genialmente utilizzate.

* * *

Robert Greene, lo sciagurato libertino che muore poco più che trentenne per una formidabile indigestione di aringhe salate e di vino del Reno, è un altro esempio tipico di « inglese italianato » e, ahimè, corrotto più che il diavolo, a sentir lui, come risultato del suo viaggio in Italia; dove egli confessa di avere praticato « *such villainy as is abominable to declare* ». Quando gli Inglesi si abbandonavano alla crapula non scherzavano; anzi superavano in generale i loro corrotti maestri italiani. Poichè infatti la lista di Inglesi che menarono vita dissoluta in Italia o in seguito a un viaggio nella penisola, è in modo preoccupante lunga; cosicchè, di fronte ai pessimi esempi di un Greene o di un Munday; di fronte alle esperienze di un Nash o di un Ascham; di fronte alla fine tragica del povero Crichton, noi finiamo per giustificare e comprendere anche gli sfoghi moralizzanti di Lord Burleigh e di Mulcaster, di Nash, di Ascham e di Har-

rison; i quali tutti sconsigliavano ai giovani di recarsi nella Circe mediterranea senza la compagnia di un uomo di grande esperienza e tenacia, chè dall'Italia « *very few without special grace do return good men* ».

Il Greene, che è noto soprattutto per il romanzo autobiografico *Pandosto* (1590), da cui Shakespeare trasse lo spunto di *Winter's Tale*, romanzo intramezzato di fini liriche al modo del Sannazzaro, compose anche diversi drammi, ed altri anonimi gli vengono attribuiti da alcuni critici. Ma anche il teatro del Greene ancorchè assai interessante per molti rispetti, è enfatico, eufuistico, artificioso, onde Gabriel Harvey affibbiò al Greene l'epiteto di *Euphues's Ape*.

Un suo *Orlando Furioso*, « *one of the twelve peeres of France* » (1591?), è quasi una parodia della *Spanish Tragedy* del Kyd, ed insieme un curioso adattamento di alcuni episodi dell'Ariosto. La conoscenza diretta del poema ariostesco è indubbia, ed è rivelata in frequenti esatte versioni ed in alcune citazioni nell'italiano originale. Tuttavia i personaggi vi hanno subito un frammischiamento curioso. Marsilio, anzichè re di Spagna, diventa imperator d'Africa; Radamante re di Algeri, è fatto re di Cuba, e Mandricardo, re di Tartaria, diviene re del Messico. Brandimarte è uccisa da Orlando anzichè da Gradasso. Solo la sce-

na famosa dell'iscrizione dei nomi di Angelica e Medoro sugli alberi e la conseguente pazzia d'Orlando, rimane quasi inalterata. Nell'atto secondo (*scena prima*), Orlando si sfoga contro la malvagità delle donne, in inglese dapprima, ma poi riscaldatosi, gli scappa fuori l'italiano. Giunto al distico:

*Borne to be plagues unto the thoughts of men
Brought for eternall pestilence to the world*

continua poi in italiano, sfogandosi con alcuni versi ariosteschi:

*Oh femminile ingegno di tutti i mali sede
Come ti volgi e muti facilmente. (4)*

senza accorgersi tuttavia che al primo verso da lui modificato, ha bensì tolto quattro sillabe, ma gliene ha aggiunte sette mandando l'endecasillabo a catafascio!

Il Greene conosceva bene la lingua italiana; cosicchè non c'è bisogno di pensare che egli

(4) Questi versi dell'Ariosto (Canto XXVII-117) suonano:

Oh femminile ingegno (egli dicea)
Come ti volgi e muti facilmente, ecc.

E' la ben nota invettiva di Rodomonte contro le donne. Il Greene traduce di sana pianta altri brani dell'Ariosto e li innesta nella sua tragedia. [Così rende ad esempio la strofa 1 e 2 del canto XXIII e la strofa 57 del canto XV].

abbia ricorso alla traduzione famosa di Sir John Harington, che appunto era apparsa nello stesso anno ed aveva reso popolare tra le persone colte l'*Orlando Furioso*. È questo del Greene uno dei sei drammi elisabettiani che tolgono per motivo qualche episodio del poema ariostesco (5).

Un altro dramma del Greene di fonte italiana è, malgrado il titolo: *The Scottish History of James the Fourth* (1590?): che è tratto dalla prima novella della terza deca degli *Hecatommithi*. Cominciamo qui a notar ormai la persistente influenza esercitata in Inghilterra dal Giraldis Cinzio nella scelta dei soggetti, influenza tanto più singolare in quanto che le novelle del Giraldis non appaiono diffuse in traduzione nè inglese nè francese; cosicchè convien concludere che esse erano largamente note e diffuse nell'originale. Inoltre l'influenza del Giraldis sul Greene ci sembra molto più sottile che non sia la sola scelta dall'intreccio. Il dramma del Greene, a malgrado del titolo, non è affatto un dramma storico, ma essenzialmente romanzesco. Travestimenti, agni-

(5) Gli altri cinque sono: *Ariodante and Genewora* (1582) - *Much ado about nothing* (1600) - *The Tempest* (1611) - *Sicelides* (1631) - *The Sea Voyage* (1647). La cronologia del dramma di Greene è dubbia. Un'allusione alla *invincibile armada* la indica non anteriore al 1588, al quale anno il più dei critici l'attribuiscono. Ma il Chambers la pone nel 1591, cioè dopo la pubblicazione dell'Ariosto dell'Harington.

zioni, avventure patetiche e cavalleresche, mistura di comico e di tragico mostrano, per molti lati, il rifornitore di Shakespeare anche come elaboratore abbastanza geniale dei motivi novellistici italiani. Il Greene è forse il primo che dalla novella italiana cava qualcosa di più che un semplice schema d'intreccio, ed è inoltre il precursore della commedia romantica inglese, come il Marlowe lo è della tragedia. Il carattere di Dorothea, la principessa sposata da Giacomo IV°, abbandonata dal marito per un'altra donna, minacciata di morte da un parassita del re, salvatasi poi a stento travestendosi da paggio, e pure, contro tutte le disavventure e le minacce, rimasta forte ed onesta e capace di rimetter pace nella propria famiglia e nel regno, ci sembra un carattere nuovo nel teatro elisabettiano. Dorothea prelude al tipo della donna nobile, vittima serena e fiera di brutali passioni scatenate, di cui Shakespeare ci diede esempi immortali. Ma qui occorre ricordare che tale tipo di donna, ancorchè in un tono artisticamente minore, è anche il tipo di donna non raro nel Giraldis Cinzio. Noi non esitiamo anzi ad attribuire al Giraldis il merito della caratterizzazione ad esempio, della Dorothea del Greene. Un confronto minuzioso tra la novella ed il dramma, ci porterebbe fuori dai limiti di questa nostra sintetica scorsa attraverso il dramma elisabettiano.

Ma non possiamo tralasciare tuttavia dall'accennare a tali caratteristiche psicologiche preesistenti nel Giraldi Cinzio.

Il Giraldi, nella prima novella della terza deca degli *Hecatommiti* ci narra le vicende di « Astatio re d'Hibernia » che « piglia Arrenopia figliuola del re di Scotia per moglie ». La novella appartiene a quella terza deca in cui si narrano i casi delle infedeltà coniugali (6). Quasi tutte le donne di tali novelle infatti sono nobili figure femminili, che non hanno nulla a che vedere con le animalesche creature del Lascia, dello Straparola e in gran parte anche del Bandello. La figura di Licoride (III - 8), che con bella dignità rintuzza la sensualità del marito che la tradiva con la fantesca; quella di Agata (III - 5) che perdona con cristiano eroismo al marito che aveva tentato di disfarsi di lei avvelenandola, per possedere un'altra donna; infine Desdemona, la cui triste storia è narrata pure in questa stessa deca (7^a novella); tutti questi tipi che il Giraldi creò, furono evidentemente preferiti dagli Elisabettiani; onde mi pare giusto riconoscere al novelliere fer-

(6) Cfr. *Gli Hecatommiti*: « Comincia la terza deca degli *Hecatommiti*, nella quale si ragiona della infedeltà dei Mariti e delle Moglie, dedicata all'Illustrissima Signora Laura Eustachia d'Este ».

Anche la quinta deca contiene novelle che trattano lo stesso tema.

rarese almeno il merito di aver saputo creare alcune belle figure femminili, che profondamente colpirono la fantasia dei geniali drammaturghi inglesi.

Si aggiunga inoltre che, come avvenne di quasi tutte le tragedie del Giraldi, che son tratte quasi sempre da sue novelle, anche da questa storia egli trasse una tragedia, l'*Arrenopia*. Una lettura accurata di questa e del *James*, non ci ha condotto a nessuna sicura evidenza che il Greené si sia basato sulla tragedia giraldiana piuttostochè sulla novella; ma ci ha tuttavia rinsaldato in questo convincimento, che la caratterizzazione di alcuni personaggi femminili del Giraldi è tutt'altro che fiacca e banale, e che in parecchi casi, come vedremo pure più avanti, il ferrarese è stato veramente ispiratore non superficiale di taluni personaggi femminili del teatro elisabettiano (7).

(7) La finalità morale del Giraldi è ben nota; ed ancorchè di solito tale moralismo sia viziato dall'artificio e dall'insincerità tipica dell'epoca, tuttavia in qualche caso egli batte una nota di sincera nobiltà. Nell'edizione delle tragedie paterne curata dal figlio Celso, questi scrive nella lettera dedicatoria dell'*Arrenopia* indirizzata alla contessa di Scandiano, che il padre ebbe il deliberato proposito « *di formar una donna d'animo grande, di fede singolare, di prudenza virile...* » (Cfr. ediz. di Cesare Cagnacini, Venezia, 1853). Queste nobili qualità del Giraldi vennero recentemente notate anche da alcuni studiosi inglesi, sia pure solo di passaggio. Cfr. L. E. Kastner e H. B. Charlton: in *Op. Cit.* p. XCI, nota 3ª.

Vorremmo ancora accennare ad un altro elemento che gli Elisabettiani debbono certo aver trovato nel Giraldis, più abbondante che altrove. E questo è l'elemento romantico. Sul romanticismo del Giraldis parecchio è stato scritto; e noi siamo d'accordo con il Tonelli, quando afferma che se di un vero preludio del romanticismo è assurdo parlare si può dire che vibra tuttavia nel poeta ferrarese un certo « *tono* romanzesco, risonante di quando in quando, e derivato probabilmente dai poemi cavallereschi allora fiorenti » (8). Ed aggiungiamo, più calorosamente di quanto non faccia il Tonelli e tanto meno gli altri critici che il Giraldis, ingiustamente dimenticato o maltrattato nelle nostre storie letterarie, ci sembra il solo autore nostro che per certa umana vena di sentimento, per certa coscienza, sia pur pallida troppo, dei contrasti morali, per certa visione, sia pur passiva e statica, dei mali umani, è andato molto vicino al segno, pur senza raggiungerlo per lo più, della vera tragedia.

Il romanticismo vero ce lo aggiunse invece il Greene nel suo *James the Fourth*; introducendovi il personaggio di Oberon re delle fate, e colorando con rozza mano il suo dramma con quella luminosa tinta di vagabonda fantasia,

(8) Cfr. TONELLI: *Il Teatro italiano*, p. 166.

che Shakespeare doveva trionfalmente far sua.

Insomma il Greene aveva bevuto alla fontana italiana a piena bocca; anche troppo, per quanto concerne l'enfasi e l'artificio del suo stile e la sua sbrigiatezza morale che si riassume nell'aretinesco suo motto « *Consuetudo peccandi tollit sensum peccati* ».

* * *

Di George Peele converrà occuparsi, quando verremo a dire degli autori di drammi pastorali. In quanto al Lodge e al Nash, del primo assai poco rimane e pochissimo che ci possa far pensare ad influenze italiane se non forse indirettamente attraverso le sue imitazioni del Greene che fu il suo modello; mentre del secondo, di Thomas Nash, dell'Aretino inglese come venne chiamato, molto ci sarebbe da dire d'interessante ma al di fuori del tema del nostro studio. Thomas Nash è una delle figure più tipiche dell'età elisabettiana: ardente polemista; sempre pronto a battersi, grande amico di Greene, furibondo avversario dei due Harvey; ma la sua conoscenza ed il suo studio delle cose italiane non lasciò traccia nei suoi scarsi accenni drammatici, mentre invece la lasciò profonda in un suo romanzo, specie di novella picaresca, nella quale narra le sue

avventure di viaggio con largo riferimento all'Italia (9).

Il Kyd, con la sua potente *Spanish Tragedy*, la prima grande tragedia di eccidî (*tragedy of blood*) sfugge ai limiti della nostra indagine, se non per alcune allusioni e per qualche carattere di tempra machiavellica di cui si farà cenno a suo tempo. Così pure si potrebbe dire di Cristopher Marlowe se ci si limitasse a giudicare puramente i temi e le forme generali ed esteriori dei suoi drammi. Sennonchè in Marlowe c'è qualcosa di nuovo e di profondamente diverso; e con lui possiamo considerare anzi che cominci un nuovo periodo nelle relazioni italiane con il mondo elisabettiano. Del che vedremo più innanzi.

(9) Il Nash, che condivise con i suoi amici Greene e Marlowe la triste sorte di morire poco più che trentenne (1567-1601), lasciò una commedia *Summer's Last Will and Testament*; e di altre perdute si ha notizia. Il suo romanzo d'avventure *The Unfortunate Traveller or the life of Jack Wilton* (1594) e il libello *Pierce Penniless* (1592) contengono punti di notevole interesse per il lettore italiano. Il Nash è fra i primi ad attaccare i popoli latini e specie gli Italiani come *machiavellici*, nel senso riprovevole che il termine aveva assunto, come si vedrà più innanzi, in quel tempo. « *Fraunce, Italy and Spaine are all full of these false hearted Machiavillans... The Italian is a more cunning proud fellowe... and will profer a stranger more courtesie that he meanes to perform* »: (Cfr. *PIERCE PENNILESS*). Divertenti sono le sue narrazioni di Venezia e di Roma, dove fu attorniato da una turba di ragazzacci che lo deridevano per i suoi vestiti ed i capelli troppo lunghi. « *I had all the boyes of the Citie in a swarme wondering about mee*. (Cfr. *JACK WILTON*).

Avvicinandosi alla fine del secolo decimosesto vanno sempre più attenuandosi infatti le influenze italiane strettamente letterarie, sui tragici inglesi. La varia genialità dell'epoca erompe sempre più gagliarda ed indipendente, e soprattutto sempre meno accademica e classicheggiante. Si avranno ancora poeti letterati quali Chapman e Ben Jonson, ma in essi la cultura classica, italiana e francese verrà assimilata in modo diverso; come da chi già avverte pienamente la propria indipendenza e la propria forza, e da chi ha la piena coscienza della maturità dei propri mezzi. La cultura italiana tenderà poco a poco a cristallizzarsi in certe formule, in certi stati d'animo, in certi sentimenti e situazioni generiche, e saranno, per così dire, tali « materie prime » di una certa civiltà che agiranno, più che non le opere specifiche della letteratura. Anche chi non sarà dotto di letteratura, poco a poco verrà a conoscere tali caratteristiche, ad assimilare tali vari elementi, rivelati del resto anche dai numerosi Inglesi che viaggiavano in Italia, e dagli altrettanto numerosi Italiani che vivevano in Londra. Cercheremo di vedere più innanzi la reale portata ed il significato dell'effetto prodotto dalla mentalità e dai costumi italiani sugli Elisabettiani.

Il Marlowe quantunque laureato a Cambridge, non appartiene alla schiera degli « u-

niversitari » di cui dicemmo prima. Egli è violento, appassionato, riottoso inglese, ateo e bestemmiatore; ed è tale, fortunatamente, senza essere stato in Italia. La convinzione protestante, che nessuno riuscirà mai a scuotere, che cioè solo gli stranieri siano dei poco di buono, trova qui grazie al cielo, una bella smentita.

Il Marlowe è un magnifico figlio dell'ardente età elisabettiana giunta al colmo del suo fasto, della sua potenza, e della sua esuberanza creativa, in pieno fiore, proprio quando il genio di Shakespeare stava per esprimersi pienamente.

Non grande influenza libresca e letteraria italiana noi possiamo riscontrare nei drammi del Marlowe. Ma si può tuttavia asserire che neppur esso ignorò certe idee e certi atteggiamenti italiani di cui anzi fece splendido uso nei suoi drammi. Infatti proprio con Cristoforo Marlowe la dottrina della volontà di potenza, del superuomo machiavellico entra nel dramma inglese. Senza poi contare le opere poetiche minori, nelle quali il Marlowe si rivela, più che nei drammi, italianizzante compito, e fedelissimo anch'esso ai modelli letterari del giorno.

III.

Il dramma pastorale.

Vari tipi di poesia pastorale. - Spencer e Sidney. - *The Arraignment of Paris* del Peele. - I drammi di John Lyly. - Loro fonti italiane. - Altri drammi pastorali inglesi. - Shakespeare. - Innovazioni inglesi.

Il carattere storico e culturale del presente studio, ci costringe naturalmente a considerare alla stessa stregua opere di valore diversissimo; e ci vieta di tagliar corto con certi autori e con certe opere, come pure il nostro criterio estetico ed il nostro gusto ci consiglierebbero di fare. Venendo a dire dunque, il più brevemente possibile, del dramma pastorale, ci riesce difficile davvero di non esprimere la nostra antipatia per tale forma letteraria, che l'Italia ha del resto mirabilmente trattato diffondendone l'uso a tutta Europa.

Non è qui il luogo di discorrere delle controverse origini del dramma pastorale nè delle sue caratteristiche in Italia. Il Carducci chiama l'*Aminta* « un portento; portento vi-

vo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione ecc. »; il De-Sanctis più cautamente « A' contemporanei parve miracolo di perfezione, e certo non ci è opera d'arte così finamente lavorata ». Ma tra i critici contemporanei invece, il Donadoni lo dice addirittura un canto « fescennino o saturnale », e il Tonelli, pur notandone gli evidenti pregi poetici, non può esimersi dal constatarne « la lubricità... torbida e cupa » (1).

In realtà l'anima moderna si sente lontana, estranea a tali drammi pastorali, alle favole boscherecce, alle egloghe, alle ipocrite e flosce querimonie sull'età dell'oro, in modo irriducibile. Esse potranno dare ancor molto da fare ai critici, ma il pubblico le ha definitivamente sepolte. Già il solido Baretto sconsigliava la lettura di tali opere, perchè esse « hanno dipinto un costume immaginario, tutto falso, e non m'aggrada che le persone si formino idee immaginarie e false in qualsiasi cosa ».

Detto questo, veniamo a notare come il dramma pastorale trovò in Inghilterra la più cordiale accoglienza. La mania dell'egloga aveva già invaso la letteratura inglese, da quando il Sannazzaro e G. B. Mantovano erano divenuti gl' idoli dei verseggiatori albionesi.

(1) TONELLI: *Op. Cit.* pag. 80.

Alexander Barclay aveva proclamato il mediocrissimo latineggiante Spagnuoli « *the best of that sort since poets first began* ». Lo stesso Shakespeare non fa forse invocare da Holofernes in *Love's Labour Lost*: « *Old Mantuan, old Mantuan! who understandeth thee not, loves thee not* ». Ma occorre anche ricordare che Holoferne è precisamente la caricatura di un pedante, e che tale apostrofe ha appunto un recondito senso d'ironia.

L'imitazione dai modelli italiani appare talora diretta, tal'altra mediata attraverso opere spagnuole o francesi. Ma comunque non c'è dubbio che la fonte prima del pastoralismo sia stata l'Italia. Infatti noi siamo di avviso opposto di quei critici inglesi che fanno derivare il dramma pastorale elisabettiano dall'egloga inglese o che tendono a risalire senz'altro ai modelli classici, senza tener conto delle rielaborazioni, qualchevolta assai profonde, esercitate dalle letterature moderne. Tutta la letteratura pastorale moderna deriverebbe in tal modo dalla comune fonte del *carmen bucolicum*; poichè Teocrito, Bione, Mosco, Virgilio, Calpurnio, Nemesiano sono certo i progenitori di tale atteggiamento letterario. Ma fu appunto il Rinascimento italiano che rielaborò e rammodernò tali forme che rientrano anche esse nella generale rinascita classica del quattro e cinquecento. Si può dire piuttosto che

le tre principali forme di componimento pastorale, l'egloga cioè, il romanzo ed il dramma, ancorchè tutte derivino dal Poliziano, dal Sannazzaro, dal Mantovano e dagli altri pastoralisti della fine del quattrocento, pure in Inghilterra giunsero per vie diverse; e precisamente, l'egloga attraverso il Marot, il romanzo attraverso il Montemayor, e il dramma soltanto direttamente dall'Italia; il quale dramma lo possiamo del resto considerare già implicito nell'egloga aulica italiana dove l'elemento drammatico, che si rivela nella forma prevalentemente amebea dei carmi bucolici di Serafino Aquilano, di Galeotto del Carretto, del Tebaldeo e di altri, è evidente. Onde insomma, per limitarci alle fonti puramente drammatiche, possiamo concludere con il Greg che « *the pastoral drama of Italy is the immediate progenitor of that of England* » (2).

Nel 1579 erano apparse le dodici egloghe dello Spenser, *Shepherd's Calendar*, ancora imitate dal Mantovano; mentre un anno dopo il Sidney, per dilettere la sorella Lady Pembroke, cominciava la sua *Arcadia* (3). Ma già

(2) Cfr. W. W. GREG: *Pastoral poetry and pastoral drama*. p. 155.

(3) E' questo il terzo celebre romanzo pastorale del rinascimento; che viene dopo l'*Arcadia* del Sannazzaro, (1504) e la *Diana enamorada* del Montemayor (1542). Anche Lodge e Greene scrissero romanzi pastorali di netto sapore italiano; quali *Rosalynde* (1590) del primo e *Dorastus and Fawnia* (1588) del secondo.

lo stesso Sidney nel 1578 aveva fatto rappresentare davanti ad Elisabetta che adorava tali artificiosi componimenti *The Lady of the May* che si può considerare il primo dramma pastorale inglese. Data la stura a tal genere di drammi, le produzioni pastorali si susseguono fittamente. Lyly, Peele, Greene, Lodge, tutti si abbandonano ad un'orgia di Titiri, di Melibei, di ninfe e di naiadi, di amori falsi e artificiosi regolati da un affaccendato Cupido, di svenevolezze tra fanciulle e giovanetti troppo acerbi. Tutto il ciarpame insomma dei pastoralisti italiani viene saccheggiato allegramente; apportando tuttavia notevoli modificazioni ed in generale elevandone alquanto il tono drammatico, introducendo una maggior maschilità e gaiezza di personaggi e di motivi, dando pretesto infine all'inserzione di delicati brani lirici che con il dramma non hanno niente a che fare.

* * *

The Arraignment of Paris (1581?) di George Peele è ad esempio una graziosa favola, che in quanto a soavità ed eleganza di brani lirici non è indegna di venir paragonata all'*Aminata*. L'importanza di tale dramma è grande, poichè su di esso i critici inglesi si basano per dimostrare l'indipendenza della pastorale dai

modelli continentali. L'adulazione più smaccata della regina Elisabetta, alla quale vien decretato il pomo conteso fra Giunone, Venere e Pallade, non toglie grazia a questo leggiadrissimo dramma. Peele usa pure una bella varietà di metri secondo le forme italiane: il verso sciolto, il settenario a quartine rimate, i distici di quattordici sillabe rimati, come alessandrini; ed anche usa, probabilmente per il primo, introdurre nel dramma nullameno che alcuni versi in italiano.

Intorno alle fonti del dramma pastorale di Peele, si pensava fino a poco fa con lo Schelling, ch'esse avessero a trovarsi in certi versi di G. Gascoigne appartenenti alla lirica *The Grief of Joy* (1577) nei quali si alludeva appunto ad un nuovo giudizio di Paride in adulazione della vergine regina.

Ma ora, uno studioso inglese, il Jeffery, sostiene di aver trovato il modello al quale il Peele si sarebbe riferito, in una tragicommedia italiana, *Il Giudizio di Paride* di un Aniello Paulilli, avvocato napoletano di cui non ci riesce di trovare altro che vaghe notizie. Tale tragicommedia venne pubblicata a Napoli nel 1566 presso G. Maria Scotto insieme a due altri drammi (4).

(4) Cfr. W. W. JEFFERY: *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance* in *Modern Language Review*. Vol. XIX. pp. 56-62 e pp. 175-187. Gli altri due drammi

Il Jeffery, a sostegno della sua tesi, presenta vari paralleli, ma di un carattere così vago che riescono poco persuasivi. Il motivo della punizione invocata per la freddezza dell' amante, quasichè il non amare ardentemente fosse il maggiore dei peccati è tema comune a tali produzioni erotiche, nè è sufficiente prova di simiglianza. Più importante ci pare invece la introduzione di un canto in italiano. Pallade, Venere e Giunone mettono smaccatamente in mostra le loro bellezze, e cercano guadagnar la gara per mezzo di una invereconda pubblicità dei loro pregi degna veramente di tempi moderni. Elena che è citata a comparire per esaltare la bellezza di Venere, intona una canzonetta in italiano, che dà la misura del gusto italiano del Peele. Gl'Inglesi del tempo, lo sappiamo, amavano parlare l'italiano, e soprattutto era considerata raffinatezza suprema lo scrivere versi nella lingua del Petrarca e del Sannazzaro. Maria Stuarda stessa scrisse so-

sono il *Ratto d'Helena* e l'*Incendio di Troia*. La trilogia completa si trova alla Laurenziana; mentre il primo dramma, acquistato nel 1881 a Berlino con altre due commedie, si trova anche al *British Museum*.

Il Flamini (*Il Cinquecento*) cita il Paulilli come autore di drammi d'imitazione greca; il Croce ci dice che i drammi del Paulilli vennero recitati da giovani napoletani nel palazzo di Vincenzo Carafa d'Ariano. Cfr. Croce: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo 18°* pag. 26.

netti in italiano ed Elisabetta amava assai che negli spettacoli s'intercalasse qualche verso italiano (5).

Gli autori inglesi (e la moda continua fino al Milton) facevano del loro meglio per accontentare tali gusti; ma è interessante il notare che l'italiano degli Elisabettiani è quasi sempre una cosa alquanto buffa. Rivela per lo più una certa conoscenza del frasario convenzionale della poesia accademica e d'occasione; ed è più che altro infatti un accozzamento di frasi sonore, di belle rime facili e titillanti l'orecchio anche di uditori che non capissero una parola. Ma ecco qui la sgangherata canzone italiana del Peele:

Se Diana nel cielo è una stella
Chiara e lucente, piena di splendore
Che porge luc' all'affannato cuore;
Se Diana nel ferno è una dea,
Che da conforto all'anime dannate
Che per amor son morte e desperate;
Se Diana nel ferno è una dea,
Reina imperativa di dolci fiori,

(5) Dai *Revels Accounts* appare che Pèrsuccio Ubaldini venne compensato con una certa somma per le sue fatiche di traduttore di *speeches* dall'inglese in italiano in occasione di *masques*. Non potrebbe essere l'Ubaldini stesso il perverso autore o traduttore di taluni di questi brani, forse resi spropositati poi dai tipografi inglesi dei *quartos* da cui noi li togliamo?

Tra boschi e selve da morte a pastori;
Io son una Diana dolce e rara,
Che con li guardi io posso far guerra
A Diana in fern' in cielo e in terra,

Occorre commentare tale pezzo di bravura del Peele? Certamente no. Egli introduce alcuni versi spropositati in italiano che potevano andar benissimo per lo snobismo esotico di chi non li capiva. Ma essi hanno un certo valore per il nostro assunto, in quanto che stanno a dimostrare che non si poteva scrivere pastorale, imitata direttamente o no, senza richiamarsi, perfino nella lingua, a qualcosa di italiano.

Lo stile affettato e lezioso, l'enfasi a freddo del sentimento, le grazie e le eleganze formali, i concetti, tutto risente in questi drammi inglesi di petrarchismo e di pastoralismo; ed ancor più che nel Peele se possibile, in quelli di John Lyly, l'autore elisabettiano maggiormente dominato dall'accademismo e dalla raffinatezza culturale italiana.

In *Gallathea* (1584) il Lyly ci offre scene di squisita eleganza, come il duetto tra Phillida e Gallathea ambedue travestite da giovanetti ed ambedue accese d'amore per il bel garzone che credono d'aver davanti. Sarebbe difficile additare l'uno o l'altro verso effettivamente plagiato da qualche autore italiano (il che del

resto non avrebbe che una relativa importanza), ma si può dire tuttavia che il senso di raffinata lascivia, di effeminato languore, di enfatica ornatezza che vizia anche i passaggi più delicati dell'*Aminta*, vizia in fondo, se pur qua e là temperati da un po' di nerbo, anche questi drammi inglesi. Quanto accennammo per *Gallathea* vale anche per gli altri drammi del Lyly, tutti di forte sapore pastorale, quali *Love's Methamorphosis* (1589) e *The Woman in the moon* (1591).

Convien tuttavia ripetere che questi drammi, debolissimi come tali, contengono brani lirici eccellenti, dove un senso della natura più sincero e profondo che nei modelli italiani si deve pur notare. Il canto degli uccelli ad esempio, riceve delicate e realistiche illustrazioni pascoliane, in taluni passaggi del Lyly; come in questo brano di *Alexander and Campaspe*: (6).

-
- (6) What bird so sing, yet so does wail?
O! t'is the ravished nightingale.
« Jug, jug, jug, tereu » she cries
And still her woes at midnight rise.
Brave prick-song! who is't now we hear?
None but the lark so shrill and clear;
Now at heaven's gates she claps her wings,
The morn not waking till she sings.
Hark, hark, with what a pretty throat
Poor robin redbreast tunes his note;
Hark how the jolly cuckoos sing,
« Cuckoo » to welcome in the spring!
« Cuckoo » to welcome in the spring!.

Che uccello così canta e si lagna così?
O, è certo l'appassionato usignolo.
Giug, giug, giug, giug, terù esso geme,
E a mezzanotte ancora si lamenta.
Che bel fraseggiare! Chi ascoltiamo ora?
Non può essere che l'allodola così trillante,
Che alle porte del cielo batte l'ali,
E non sorge il mattin finch'essa canti.
Ma guarda con che gola graziosa
Il povero pettirosso intona il suo canto.
Guarda come gli allegri cuculi si sgolano
Cucù, benvenuta la primavera!
Cucù, benvenuta la primavera!

Ma che Lyly sia tutto saturo d'imitazione letteraria italiana è inutile oramai ripetere. Ogni giorno, per cura di pazienti indagatori, qualche nuova imitazione viene scoperta. Chi avesse tempo e modo di frugare l'immensa mole delle opere minori, dimenticate mai ristampate del nostro cinquecento, troverebbero dell'altro. Il Jeffery ad esempio trovò recentemente che il poema *Complaint of the Satyres against the Nymphes* del Lyly, non è altro che una riduzione di brani tolti dall'*Egle* (1545) del Giraldis (7). Ecco ancora il poeta ferrarese

(7) Cfr. JEFFERY: *Op. Cit.* p. 60-61. Il Jeffery con grande acume distrugge la teoria della comune ma indipendente origine dei drammi pastorali inglese ed italiano sostenuta

in campo; che doveva essere certamente il modello, insieme al Groto, preferito dagli Elisabetiani, Shakespeare compreso.

* * *

Finalmente qui occorre mettere in evidenza un errore, già notato dal Jeffery, nel quale incorsero quasi tutti gli studiosi del dramma pastorale inglese. La tendenza generale della critica moderna fu quella di considerare come fonti letterarie soltanto le opere eminenti e sopravvissute. Nel caso del dramma pastorale quindi, l'*Aminta* e il *Pastor Fido*. Sennonchè la letteratura italiana ha prodotto un numero enorme di opere del genere, che furono poi completamente dimenticate, ma che ebbero al loro tempo una voga considerevole. Parecchie opere del cinquecento del resto (e non ci riferiamo ora solamente al dramma pastorale), non meriterebbero l'oblio in cui sono cadute; e noi non comprendiamo ad esempio come le tragedie del Groto e del Giraldi, e gli *Hecatommithi* di quest'ultimo, debbano andarsi a ricercar nelle biblioteche in edizioni originali o di poco posteriori.

da varî critici, e corona la sua convincente dimostrazione con la frase categorica: *It is a recognized fact that the Elizabethan pastoral drama is wholly Italian in its origin.* Op. cit. p. 56,

La letteratura italiana, fu detto, è una letteratura di capolavori. Ma noi crediamo che la storia della cultura potrebbe avvantaggiarsi di più varie e larghe informazioni, ed anche la storia dell'arte potrebbe trovar qualche grata sorpresa, se certi nostri sepolti autori, specie del cinquecento, venissero con discernimento richiamati oggi giorno a nuova vita.

Cosicchè anche per le fonti del dramma pastorale, è assolutamente errato fermarsi al Tasso ed al Guarini. Gli Elisabettiani avevano conoscenza diretta o indiretta di cento altre opere minori, che ora a noi sfuggono in gran parte e sulle quali essi probabilmente si basarono. Senza contare che gli scambi intellettuali continui fra Italia ed Inghilterra e, come vedremo, la permanenza di artisti dell'arte a Londra, possono avere agito profondamente, se pure in modo difficilmente controllabile, sugli autori inglesi.

Ora ad esempio, i vari critici inglesi, americani, tedeschi e francesi si sono per lo più limitati a ricercare se il Lyly si possa considerare influenzato dai maggiori pastoralisti italiani; ed i pareri furono al proposito controversi. Lo Schelling soffermandosi al solito sui due più famosi esemplari, sembra credere ch'esso abbia seguito le tracce del Tasso e del Guarini; ma se le ragioni di evidenza interna conducono, secondo lui, a tale con-

clusione, i dati cronologici sembrano a noi alquanto discutibili.

Infatti l'*Aminta* apparve nel 1573; ma una traduzione inglese completa non si ebbe che nel 1628 a cura di Henry Reynolds. Sennonchè una versione latina di Thomas Watson, il poeta petrarchista e traduttore dell'*Antigone* sofoclea, era già apparsa fin dal 1585, seguita due anni dopo da una riduzione inglese di Abraham Fraunce. Il Lyly e il Peele debbono quindi aver conosciuta l'*Aminta* nell'originale e forse anche poi in tali versioni. Ma per il *Pastor Fido*, che divenne assai più popolare del dramma del Tasso, non si può naturalmente ammettere ciò. Il *Pastor Fido* non apparve che nel 1590; ed insieme all'*Aminta* venne stampato a Londra nel 1591 da quel John Wolfe stampatore, che Petruccio Ubaldini loda nella prefazione della sua *Vita di Carlomagno*. Venne poi tradotto nel 1602 da Sir Edward Dymocke (8), rappresentato a Cambridge nel 1606 e ritradotto nel 1647 da Richard Fanshaw e nel 1677 dal Settle. Insomma come già dicemmo, poichè l'evidenze cronologiche riferentesi agli autori maggiori ci possono lasciare dei forti dubbi, non dobbiamo quindi dimenticare l'altra folla di

(8) Il Chambers (*The Elisabethan Stage*, III-309) dà invece il nome di *John Dymmocke*.

opere minori che certamente ha agito assai più a fondo che non si pensi sugli autori inglesi, come appare da tracce numerose anche recentemente scoperte; come ad esempio nel caso del *Pentimento amoroso* di Luigi Groto, che pare sia, secondo le ricerche del Jeffery la fonte sicura dei drammi pastorali del Daniel e del Randolph.

Il dramma pastorale inglese non doveva fermarsi al Peele ed al Lyly; si diffuse anzi pienamente solo più tardi con il Jonson, il Daniel, il Fletcher, i quali vi aggiunsero originali elementi inglesi.

Ben Jonson nel suo *Sad Shepherd*, lasciato interminato dal poeta e pubblicato solo nel 1641, mostra un'assai maggior robustezza drammatica e maggiore spontaneità. Il ciclo avventuroso di Robin Hood viene dal Jonson fuso con l'elemento pastorale che acquista così maggior naturalezza, più fantastici sviluppi, meno artificio arcadico, ed infine una certa nota di umorismo. Lo stesso dicasi della *Faithful Shepherdess* (9) di John Fletcher e in minor grado dell'*Amyntas* di Randolph e di *Queen's Arcadia* di Samuel Daniel, l'autore dei sonetti a *Delia*. Il dramma del Fletcher, che pur contiene brani squisiti, fece un fiasco solenne,

(9) Il GREG (Op. Cit. p. 226) constata che Fletcher ha compiuto un « *conscious attempt to adapt the Italian pastoral to the requirements of the English Stage* ».

tanto da costringere l'autore ad una specie di difesa del suo lavoro. Maraviglioso pubblico elisabettiano che urlava tutto quanto sapeva di artificioso, di letterario, di affettato; e che andava invece in visibilio dinanzi alla rude passione di Marlowe o di Webster od alla realistica comicità di Dekker, di Massinger, di Heywood, per non parlare dell'arte suprema di Shakespeare!

* * *

Parlare d'imitazione e di influenze letterarie del dramma pastorale italiano su Shakespeare, sarebbe assurdo. Tale influenza ci fu, ed è legittimo constatarla, su tutto il dramma pastorale inglese. Ma si risolve in vera e propria imitazione solo nel caso di opere freddamente letterarie, od in produzioni tipicamente decorative ed idilliache. Le opere del genio, anche se utilizzano certe ispirazioni letterarie precedenti, lo fanno infondendovi il loro individuale calore; cosicchè dobbiamo distinguere nettamente fra vera imitazione letteraria e semplice utilizzazione di uno spunto fantastico o di un certo atteggiamento lirico o di una descrizione d'ambiente. Ora non si tratta di rintracciar paralleli letterari nel caso dello Shakespeare; ma soltanto si può notare ch'esso fuse nel suo potente crogiuolo

anche il tipico elemento pastorale diffuso dai poeti italiani e largamente assorbito dagli El'sabettiani. Per questo noi non possiamo seguire alcuni studiosi tedeschi che, come il Klein, vorrebbero dimostrare ad esempio che il carattere di Elena in *All's Well* è stato tratto dal *Pastor Fido*, e simili fantasie; ma constatiamo pur tuttavia che anche Shakespeare, direttamente o indirettamente, aveva assorbito anche questa manifestazione della cultura italiana in modo indubbio, come si può vedere ad esempio nell'*As you like it*, e nel IV atto di *Winter's Tale*; la prima basata su *Rosalynde* del Lodge, la seconda sul *Pandosto* dell'« italianato » Greene.

Ma anche qui il pastoralismo di Shakespeare divenne piuttosto appassionato amore della natura, melanconia profonda, gioia gagliarda. Nè gli sdilinquimenti del Tasso, nè la pudica lubricità del Guarini, comunissimi in Lyly, si trovano più in esso. Il pastoralismo di Shakespeare, erompe in brani famosi, di squisita dolcezza, quali:

*Under the greenwood tree
Who loves to lie vith me...*

oppure:

It was a lover and his lass

e simile vera, schietta, piena poesia.

La letteratura italiana adunque fornì l'ispirazione generale, il motivo sicuro sul quale i letterati inglesi lavorarono a modo loro; molti di essi accontentandosi di seguire fedelmente i loro modelli, alcuni traendo dagli spunti, dalle situazioni loro offerte le più squillanti variazioni; quasi tutti infine, aggiungendo allo schema sentimentale, patetico, lamentoso del dramma pastorale italiano qualcheda di nuovo e di diverso. E questo nuovo è soprattutto questo: un maggior senso della natura, e la sostituzione in genere, come bene osserva il Bond, della foresta al prato ed al gregge; poichè quelle descrizioni che potevano convenire ai lussureggianti clivi dell'Etna o alle colline apenniniche, non potevano attagliarsi ai colli selvosi del Surrey o alle dune del Kent. Inoltre, i poeti inglesi usano raramente il tono elegiaco, lamentoso degli italiani. Il pessimistico rimpianto dell'età dell'oro è quasi ignoto ad essi. Anche in queste artificiose espressioni drammatiche il carattere inglese comincia a rivelarsi singolarmente privo di leziose melanconie e di patetici e statici rimpianti; e più ricco invece di maggior dinamismo etico e di maggior fiducia nella vita, e nelle capacità umane a migliorarla.

Insomma l'Italia ha prodotto numerosissime opere di carattere pastorale, che per la loro venustà e piacevolezza hanno incontrato il

pieno favore dell'Europa. Molti autori di ogni paese, e soprattutto gl'Inglesi, hanno imitato, e spesso plagiato e saccheggiato tali opere, riducendole per lo più secondo i loro gusti ed adattandole con elementi tipici del loro genio nazionale. Non solo i maggiori drammi italiani, ma anche opere minori ed obliate oggi, erano allora in gran voga e venivano imitate. Abbiamo indicato, ad esempio, il *Pentimento amoroso* del Groto; che, oggi dimenticato, fu certo uno dei drammi pastorali più accetti e più imitati nell'età elisabettiana. Lo storico si limita a constatare tali fatti; ed il critico aggiunge a mo' di chiusa che di tale predominanza indubitata in materia pastorale, l'arte italiana, dopo tutto, non ha soverchiamente da gloriarsi.

IV.

Il “Masque”

Sua fioritura in Inghilterra. - Le rappresentazioni allegoriche in Italia. - I *Ballets* in Francia. - Artisti e scenografi italiani. - Costantino de' Servi e il Campion. - Ben Jonson.

Bacone comincia il suo saggio sui *Masques and Triumphs* notando con degnazione che « *These things are but toys, to come amongst such serious observations* ». Ma se il filosofo stesso se ne occupò, ciò sta a mostrare che tali spettacoli, ancorchè *toys*, occupavano una parte preponderante nei divertimenti cortigiani dell'epoca. Il *masque* infatti, anch'esso d'origine mediterranea, trova presso la corte d'Elisabetta e di Giacomo I il terreno più favorevole per un completo sviluppo, e per il suo perfezionamento in una definita ed equilibrata espressione artistica. Infatti il *masque* è tanto felicemente allignato in Inghilterra che, pur essendo del tutto, come vedremo, di origine italiana, pure non esiste un esatto

corrispondente nella nostra lingua per indicare quel definito tipo di rappresentazione drammatica.

Che cos'era precisamente un *masque*?

Si trattava di un componimento tra il drammatico e il coreografico, tra la poesia e il balletto, in cui la declamazione, il canto, la danza si combinavano armonicamente, ed in cui la pompa dei costumi, lo sfarzo della messa in scena, la genialità dell'allegoria tenevano luogo per lo più della scarsa o nessuna drammaticità della produzione. Il *masque* richiedeva grande organizzazione e larghi mezzi, ed era quindi uno spettacolo tipicamente cortigiano. L'elemento allegorico, con industrie uso degli espedienti mitologici e pastorali, era a fondamento di tutto lo spettacolo; e rispondeva alla inclinazione dell'epoca per la cultura, per la raffinatezza, per l'uso sapiente di tutte le arti e di tutti gli artifici che il talento umano, in cui si cominciava ad avere illimitata fiducia, sapesse escogitare. Si ebbero dei *masques* semplici e dei *masques* spettacolosi; dove lo sfarzo ed i giuochi di scena raggiungevano il colmo della pompa; dove rocce si aprivano e lasciavano erompere schiere di ninfe, dove cortei in sgargianti costumi sfilavano e valletti, e portatori di torce e di pennoni si mischiavano ai numerosi personaggi allegorici, alle danzatrici, agli attori del dramma, che rappresen-

tavano per lo più figurazioni simboliche quali la Bellezza e la Gloria, la Saggezza, la Paz-
zia, l'Amore, la Morte, e via dicendo.

Anche intorno alle origini dei *masques*, che a noi sembrano abbastanza ovvie, i critici hanno espresso pareri controversi. Innanzi a tutto conviene notare che un precedente lontano di essi, al di fuori della letteratura, esiste nelle feste e nei cortei sfarzosi preparati in occasione di grandi cerimonie di corte. I critici inglesi hanno voluto insistere sul fatto che fin dal 1377, durante cioè il regno di Riccardo II, si ha notizia di grandi cortei, di cavalcate e di feste con danze e con musica e con intervento di menestrelli; e che tra il 1427 e il 1430 il Lydgate compose *disguisings* e *mummings*. Sennonchè, senza contare che della natura di tali cerimonie nè il Brotanek, nè il Reyher, nè il Chambers ci danno chiare informazioni, nè, al di fuori della vaga allusione, sanno dirci di che cosa si trattasse in realtà, come si possono spiegare le numerose e limpidissime allusioni inglesi e francesi durante il cinquecento, al *masque* come a tipica forma di rappresentazione italiana?

Vediamo di procedere con ordine. Lo storico inglese Halle, contemporaneo di Enrico VIII, scrive che la notte d'Epifania del 1512: « *the Kyng with XI other wer disguised after the manner of Italie, called a maske,*

a thyng not seen afore in Englande »: e che quindi, in vestimenti pomposi e con maschere al viso e con molto fiammeggiar di torce, dopo il banchetto danzarono con le signore; cosa questa non mai vista in Inghilterra.

Il Chambers tuttavia sostiene che la novità italiana notata dall'Halle doveva riferirsi non tanto allo spettacolo in sè, ma piuttosto al *commoning*, cioè al frammischiarsi degli attori della mascherata con gli spettatori. Ma noi crediamo che qualcosa di più vi fosse che non la semplice danza e il *commoning*. La mascheratura dei personaggi doveva certo nasconder qualcosa d'allegorico ed una rudimentale azione mimica e drammatica cominciava certo a rivelarsi. In Italia fin dalla fine del quattrocento gli spettacoli allegorici, i balletti, i trionfi presso le corti erano in voga. L'incontro di Leonora d'Aragona con Ercole d'Este a Roma nel 1474 e le nozze di Lucrezia Borgia con Alfonso d'Este nel 1502 furono allietate da rappresentazioni allegoriche, con processioni di ninfe, satiri, figure simboliche (la Morte, la Bellezza, ecc.) declamanti in lussuosi costumi, con danze e suoni e musiche e luminarie. Nel 1492 il Sannazzaro fa rappresentare davanti ad Alfonso duca di Calabria, una *farsa* di carattere allegorico per celebrare le vittorie dei Cristiani in Spagna; nella quale *farsa* appariva la Fede: « *riccamente vestita e*

coronata di lauro; la Letizia vestita ornatamente con tre compagne che suonavano la viola, ecc. », e poco di poi uscivano dei gentiluomini vestiti con dei « giupponi di seta cremesi, bonichi negri... con torce in mano ballando. Da poi ciascuno prese una signora per la mano e ballò la sua alta e bassa; e con le torce in mano se ne tornarono; e per quella sera così ebbe fine la festa » (1).

Del resto presso quasi tutte le Corti d'Italia si rappresentavano, verso il 500, di consimili spettacoli. Di tipo analogo erano i *Trionfi*, più propriamente dei carnevali fiorentini, per i quali più tardi si usarono apprestamenti scenografici di cui il Bronzino, il Giambologna, Giorgio Vasari furono esperti e che Ionigo Jones recherà poi in Inghilterra. Il Ronsard ribadisce l'origine italiana di tali rappresentazioni (e non già la francese, come par creda il Chambers) (2).

*Mascarade et Cartels ont prins leur nourriture,
L'un des Italiens, l'autre des vieux François...
...L'accord Italien quand il ne veut bastir,
Un Théâtre pompeux, un cousteaux repentir,*

(1) SANNAZZARO: *Opere*, 1723, pag. 422 e D'ANCONA: *Origini del teatro italiano*; II 98-99. Cfr. anche B. CROCE: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*. p. 8 e seg. dove si trovano raccolte importanti notizie intorno al dramma allegorico ed alle farse nell'Italia meridionale.

(2) Cfr. CHAMBERS: *Op. Cit.*, I, 153.

*La longue Tragedie en Mascarade change.
Il en est l'inventeur; nous suyons ses leçons,
Comme ses vestementes, ses moeurs et ses fa-
çons,
Tant l'ardeur des François aime la chose e-
[strange (3).*

Il Reyher riferisce inoltre che durante la spedizione di Luigi 12.^o in Italia, i Francesi ebbero occasione d'assistere a rappresentazioni allegoriche e balletti a Pavia ed a Milano. Ma i sostenitori dell'origine francese di tal derivato secondario del dramma, insistono sul fatto che i primi veri *masques* nella loro piena forma si ebbero alla Corte francese con Caterina de' Medici. Basterebbe tale nome per non lasciare più dubbi. Il Brantôme (4) ci dice infatti che Caterina si divertiva a comporre « *quelques nouvelles danses, ou quelques beaux ballets, quand il faisoit mauvais temps* ». Sennonchè i *ballets* cominciano in Francia proprio dietro l'iniziativa di un tal Baldassarino da Belgioioso, che si stabilì in Francia nel 1555 e divenne un personaggio del seguito della regina. Egli s'incaricò di organizzare gli spettacoli quando Enrico 3.^o fu nominato re di Polonia: e certamente tale inca-

(3) Cfr. RONSARD (ed. Marty-Leveaux) VI, 310.

(4) Cfr. BRANTÔME: VII-346. In Chambers, *Op. Cit.* I, 176.

rico gli fu dato per la speciale perizia ch'egli doveva avere in materia, probabilmente per averne già organizzati di consimili in Italia. Egli compose danze di ninfe uscenti dalle rocce, con accompagnamenti musicali e scene allegoriche sul tipo da lungo tempo comune in tutte le Corti d'Italia.

Si aggiunga a quanto siam venuti dicendo, che gran parte degli organizzatori di spettacoli, e dei musicisti di Enrico 8° erano italiani, anche se talora avevano nomi storpiati per caso o di proposito (5); e parecchi anche di quelli d'Elisabetta, primi di tutti Alfonso Ferrabosco ed i suoi discendenti. Si consideri altresì che Inigo Jones, il grande architetto e scenografo inglese, organizzatore degli spettacoli di Corte, è permeato di cultura artistica italiana appresa nella sua lunga permanenza in Italia; ed infine si consideri, come il Gargano ha osservato (6), che le relazioni dei balletti rappresentati alla Corte Medicea venivano con in-

(5) Alla corte di Enrico VIII v'erano numerosi musicisti italiani. Si ricordano fra gli altri, un Masacone, un Piero Martynes, e Dionisio Memo, organista di S. Marco. Alla corte d'Elisabetta emergono sopra gli altri molti, Gerolamo Bassano ed Alfonso Ferrabosco; il figlio del quale fu pure musicista ottimo ed amico di Ben Jonson. Anche gli scenografi ed i decoratori erano quasi tutti italiani. Si ricordano alla corte di Enrico VIII Leonardo Friscobaldo e Antonio Cavalero.

(6) Cfr. GARGANO: *Riflessi di vita e d'arte italiana nell'antico teatro inglese*. In *Marzocco* 21 ott. 1923.

teresse richieste da Londra, perchè appunto interessavano quella Corte.

Dopo tutto questo che siamo venuti notando, a noi non pare più possibile dubitare che il *masque* sia stato elaborato nella sua prima forma in Italia fin dalla seconda metà del quattrocento e sia quindi passato in Francia ed in Inghilterra (7). Il *Masque* infatti, era per così dire nell'aria in Italia; molti cortei regali o carnevaleschi, o parate e cerimonie per solenni occasioni, erano di per se stesse spettacolose rappresentazioni teatrali. L'elemento drammatico, così insito negli Italiani che quasi non sanno staccarlo dalla lor natura e proiettarlo e riviverlo in arte, doveva assai facilmente sgorgare da tali spettacoli. Il Symonds ad esempio ci descrive brillantemente il ricevimento organizzato da Venezia in onore di Enrico 3.^o di Valois; mentre il D'Ancona, il Rossi, il Torraca ci dicono dell'uso e della passione per tali rappresentazioni allegoriche, di cui restano numerose notizie (8). Anzi tale passione divenne in tal modo prepotente da quasi soffocare il dram-

(7) L'allusione del Marlowe all'origine italiana del *masque* è nota; là dove fa dire a Gaveston: « *Therefore I'll have Italian mask by night — Sweet speeches, comedies and pleasant shows*: ».

(8) Un critico americano, J. Cunliffe esamina tali prototipi italiani del *masque*. Cfr. *Italian prototypes of the masque*, in Pubbl. of Modern Language Associat. Vol. XXII.

ma regolare; il quale veniva intervallato spesso da *intermedii allegorici e coreografici* (veri e propri *masques*) che finivano per predominare sul dramma stesso. Nel prologo della *Strega* il Lasca constata: « *Già si solevan fare gl'Intermedii che servissero alla Comedia; ma ora si fanno le Comedie che servono agl'Intermedii* ». I migliori artisti, il Bronzino, il Giambologna, il Vasari, il Buontalenti lavoravano agli apparati scenici. La musica già cominciava ad avere una parte preponderante; tanto che poco dopo lo spettacolo doveva evolversi nella forma tipicamente italiana del melodramma. Lo stato di schiavitù religiosa e politica in cui si trovava l'Italia nella seconda metà del cinquecento, soggetta agli stranieri, tenuta ai ferri dalla reazione cattolica, non favoriva certo lo sviluppo di audaci e libere forme drammatiche. Il lazzo, l'allegria, la coreografia e la musica erano le espressioni preferite da chi comandava, e poco a poco anche da chi ubbidiva senza più possedere alcuna coscienza di dignità civica e nazionale.

Occorrono forse altre testimonianze a dimostrare che il *masque* è una creatura tipica del Rinascimento italiano? che è italiano in modo completo e caratteristico, anche se se ne trovano naturalmente esempi pure in Francia od altrove? L'onore di aver dato voga a

questo prodotto secondario del dramma, può essere assai relativo; ma davanti ad una realtà che a noi pare così evidente e che non è quasi mai stata riconosciuta dagli studiosi del teatro inglese, noi abbiamo creduto opportuno d'insistere alquanto.

* * *

È indubitato tuttavia che il *masque* ottenne in Inghilterra un certo diritto di cittadinanza; ivi si sviluppò letterariamente come altrove non fece mai, e tutti i migliori poeti dell'epoca dedicarono a tale forma drammatica il loro talento, elevandone singolarmente il tono. La regina Elisabetta ed il re Giacomo 1° erano amantissimi di feste e divertimenti, di fastosità negli spettacoli teatrali, a dispetto di tutti gli sfoghi dei puritani, che non cessavano di maledire il teatro come scuola di corruzione. Ma poco a poco tali spettacoli si svolsero drammaticamente, fino a perdere alquanto di fasto e di pompa, guadagnando invece d'intrinseci meriti poetici. Cosicchè, mentre in Italia, come ben nota il Tonelli, pur essendo importanti per la storia del costume, « *coteste rappresentazioni... non hanno alcun valore dal punto di vista poetico; l'allegoria uccide la poesia* », in Inghilterra invece lo sfarzo coreografico della rappresentazione italiana rie-

sce a modellarsi spesso in espressiva composizione poetica. Dal primo *masque* del 1559, che fu un attacco satirico contro la chiesa di Roma (9), con attori travestiti burlescamente da vescovi e cardinali, fino al *Comus* del giovinetto Milton, il cammino percorso da tale forma drammatica in Inghilterra è poco men che glorioso. Ben Jonson, Beaumont, Chapman, Heywood scrivono *masques* associandosi i migliori scenografi e musicisti del tempo. Con Giacomo I.^o inoltre si adotta l'uso di pubblicare una specie di programma contenente i brani poetici e la descrizione generale dello spettacolo, per coloro che non potessero presenziarvi. Ed anche questa consuetudine, ci piace rimarcare, era pure seguita in Italia, come il D'Ancona ed il Symonds ci hanno mostrato (10).

Il più fecondo scrittore di *masques* è certamente Ben Jonson. Nel suo *Masque of Queens*, egli ci presenta come collaboratore coreografo Inigo Jones, da poco tornato d'Italia, e come musicista « *my excellent friend Alfonso Ferrabosco* ». Era questi il figlio di quell'Alfonso Ferrabosco che risiedeva in Inghilterra già

(9) Cfr. E. K. CHAMBERS: *Op. Cit.* I, 155. I Cardinali erano mascherati da corvi, i Vescovi da somari e gli Abati da lupi.

(10) Cfr. D'ANCONA: *Sacre rappresentazioni*; III, 235. SYMONDS: *Renaissance in Italy*; IV, 282.

fin dal 1562 e che fu per vari anni impiegato presso la Corte come musicista. Quando nel 1613 Inigo Jones ritornò in Italia, un pittore italiano, certo Costantino de' Servi, fu incaricato di collaborare col poeta Thomas Champion nella composizione di almeno un *masque* in occasione delle nozze del conte di Somerset. Il Gargano, che ha raccolto abbondanti notizie su questo tipo di bizzarro italiano, ci fa una pittura tutt'altro che seducente di esso (11). L'Italia, come vedremo, era mal rappresentata a Londra, da una colonia nella quale prevalevano troppo gli avventurieri d'ogni risma. Questo De' Servi rimase più celebre per la sua sporcizia e taccagneria che per i suoi dipinti. Essendo ospite della baronessa d'Hay, che cercava di liberarsi di tal persona poco gradita, egli aveva « *guasto un letto con il suo sudiciume e certe sedie e sgabelli di valuta di trecento lire sterline* » (12). Alla grazia! Altro che raffinatezza italiana! Comunque il De' Servi venne scelto in tale occasione; ed anche questo fatto di ricorrere appena possibile ad artisti italiani per mettere insieme tali spettacoli, indica ch'essi n'erano reputati specialmente esperti.

(11) Cfr. GARGANO: *Scapigliatura italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I.*; pp. 133-164.

(12) Cfr. GARGANO: *Op. Cit.* p. 152.

Tuttavia il De Servi non si fece troppo onore. Il *Campion* che aveva composto il *Masque of Squires* in occasione delle nozze Somerset (negli altri tre *masques* composti per la stessa cerimonia, non risulta che il De Servi abbia avuto parte), si lagnò del suo collaboratore italiano, addossando a lui la responsabilità dell'insuccesso dello spettacolo. Egli volle fare di sua testa certi tagli (*he being to much of himself...*) e guastò ogni cosa (13). Antimo Galli, giovane letterato amico di Ottaviano Lotti, legato del granduca di Toscana, così descrive il *masque* del povero De Servi: « Quella che abbiamo vista è stata la mascherata fatta da questi signori di Corte la sera delle nozze del signor Conte di Somerset et la prospettiva del De Servi, il quale se mai si fece poco onore si è fatto hora, poichè ha avuto a esser cacciato di Corte a suon di bastone e, forse peggio, egli ha finalmente, senza sciogliersi i calzoni, fatto quel servizio » (14).

Nei *Somerset Masques* il *Campion* apportò alcune innovazioni, abbandonando il genere mitologico e servendosi invece di incantesimi, magie, trasformazioni; ed anche qui il poeta inglese sente il bisogno di richiamarsi ai modelli italiani « all'eccellente poeta Torquato

(13) Cfr. E. K. CHAMBERS: *Op. Cit.* I, 180.

(14) Cfr. GARGANO: *Op. Cit.* p. 159.

Tasso e molti altri ». Inoltre una vera e originale innovazione fu apportata nel *masque* dagli Elisabettiani; e questa fu l'introduzione dell'*antimasque*, una specie di scena spesso grottesca o satirica contrastante con il generale spirito poetico-allegorico del *masque*. Ben Jonson introdusse tale innovazione nel 1609 nel suo *Masque of Queens*; e noi vediamo che Jonson fu il geniale poeta che anche a tali rappresentazioni cortigianesche seppe dare un tono elevato di buon gusto letterario e talvolta di vera schiettezza poetica. Jonson protestò sempre contro l'eccessiva coreografia che ammazzava l'arte; come l'ironico verso della sua *Expostulation* sta a ricordare:

Painting and carpeting are the soul of mas-
[que!]

Come il dramma pastorale così anche il *masque* fiorirà attraverso il secolo decimosettimo trionfando nel freschissimo *Comus*; per poi morire con tutte le allegorie e tutti i pastoralismi nell'ironia del secolo 18°, con le ninfe in parrucca ed i pastorelli incipriati di John Gay.

V.

La commedia dell'arte in Inghilterra.

I comici Italiani all'estero. - Immoralità dei loro spettacoli.
- Attori dell'arte in Inghilterra. - Testimonianze inglesi.
- Il *Volpone* di Ben Jonson. - Influenza generica della
commedia dell'arte. - Tipi, nomi, allusioni varie.

La Commedia dell'arte ci appare come una manifestazione che interessa forse meno la letteratura che non la storia dei costumi. Sorta e sviluppata in seno ad una società impregnata di letteratura e di accademismo, essa rivela invece il lato più rozzo, popolare, spontaneo delle popolazioni italiane del cinquecento. Mentre gli storici ed i letterati ci danno, in generale, una visione fastosamente tragica della società cinquecentesca, dalle cronache della commedia dell'arte erompe una vena (per lo più troppo greggia per essere arte), di arguzia dialettale, di carnevalesca ciarlataneria, che ci mostra un altro lato, e non il meno interessante, della psicologia italiana del cinquecento.

Non è qui il luogo di occuparci delle origini della commedia dell'arte, nè dei tipi comici, da essa creati o sviluppati, nè dei suoi rapporti con il dramma regolare, nè infine delle compagnie drammatiche del tempo. Come il Sanesi (1) reputa, la commedia dell'arte non è per noi che « *l'atteggiamento o il travestimento popolare della commedia erudita* »; onde bisogna concludere che il genio comico degli Italiani, già gracile negli autori letterari asserviti all'imitazione classica, degenerò d'altra parte negli improvvisatori popolari nel lazzo, nella caricatura, nella grottesca buffoneria che di arte spesso non ritenne se non qualche particolare atteggiamento dovuto alla genialità dei singoli attori; i quali diedero vita tuttavia a taluni personaggi ch'ebbero mirabile vitalità e varia significazione.

Cionondimeno, presa nel suo complesso di commedia sostenuta e dell'arte, la produzione comica italiana del cinquecento e del primo seicento ci appare come un vasto movimento artistico che, senza pur raggiungere alcuna cima eccelsa, segna tuttavia di una traccia profonda la vita del tempo. Infatti non è sola mimica e buffoneria, come sentenzia lo Schlegel, il genio drammatico italiano. Se la commedia italiana non ha raggiunto in quei due

(1) I. SANESI: *La Commedia*, I, 434.

secoli, così fecondi per la drammatica di altri paesi, la grandezza della spagnuola, della francese o dell'inglese, pure gli autori italiani hanno risuscitato il teatro comico, hanno aperto nuove vie artistiche, hanno, con la lor fantasia, fornito numerosi elementi e motivi ad altri paesi, hanno infine prodotto un certo numero di drammi vivi che meriterebbero maggior considerazione di quanto non ne abbiamo in realtà oggiigiorno.

Anche prima del formarsi di compagnie drammatiche stabili, l'eccellenza degli artisti italiani nel metter in scena e nel recitare commedie era largamente riconosciuta. Abbiamo già notato quale parte preponderante avessero gli Italiani nell'organizzazione degli spettacoli presso la Corte Tudor, specie durante il regno di Enrico 8° e di Elisabetta. Il Baschet reca numerosi esempi di tale valentia italiana, che durante tutto il secolo venne tanto pregiata anche presso la Corte di Francia (2). Da quel « *maistre André italien* » al seguito di Francesco 1°, fino alle compagnie di Soldino fiorentino, di Giovanni Tabarin e di Alberto Ganassa, che nel 1571 e 72 recitano in Parigi, la lista di Italiani impiegati come attori e come

(2) Cfr. A. BASCHET: *Les Comédiens Italiens à la Court de France*. passim.

impresari in Francia è abbastanza numerosa. Soprattutto dopo la costituzione delle compagnie comiche stabili tra il 1550 e il 1560 e dopo la recita del primo *scenario* che si conosca, avvenuta nel 1568, gli attori italiani cominciano ad apparire frequentemente nelle varie capitali europee, trapiantando un po' dappertutto i personaggi ch'esse venivano creando; gli *Zanni*, i *Pantalon*i, i *Capitani Spavento* o *Matamoros* (caricatura dello spacccone spagnuolo), i *Gratiani*, le *Franceschine*, o taluni caratteri e motivi già messi in voga dal Ruzzante, dal Calmo e dagli altri autori di drammi popolareschi.

Queste compagnie stabili, inclini, secondo il gusto dell'epoca, al boccaccesco e più al ciarlatanesco, si basano sulla abilità individuale degli attori, sulla mimica e sullo spiritaccio fiorentino o veneziano o napoletano, documentando in modo evidente le condizioni morali e sociali della popolazione italiana al tempo della reazione cattolica. « Ridere ad ogni costo », questo doveva essere il motto; e a tale fine tutti i mezzi erano buoni, risultando più facili, naturalmente, i mezzi scurrili, le oscenità, le beffe grossolane o talora feroci.

Il *Canto di Zanni e Magnifici* del Lasca, sintetizza il senso farsesco di tali produzioni dell'arte:

*Commedie nuove abbiain composto in guisa
Che quando recitar le sentirete
Morrete dalle risa
Tanto son belle, giucose e facete.*

Il turpiloquio e la scostumatezza di queste farse, rispondeva evidentemente ai gusti della grossa sensualità che dominava la vita del tempo. Tuttavia si hanno tracce di reazione a tale andazzo; e si ha notizia di una viva protesta almeno da parte dell'autorità ecclesiastica, che, dopo la Riforma, non avrebbe più osato di ridere alla *Calandria* e tanto meno agli scenarî dell'arte. Nel 1565 il cardinal Carlo Borromeo vieta ai chierici ogni genere di spettacoli « *ne aures et oculi, sacris officiis addicti, ludicris et impuris actionibus sermonibusque distracti, pollutantur* » (3).

Nello stesso anno il governatore di Milano Don Gabriel della Cuerva, proibiva agli « *attori di commedie, venditori d'erbe, ciarlatani, buffoni, zanni e saltimbanchi di tener spettacoli nei giorni di feste religiose e durante quaresima su palchi prossimi alle chiese... durante i servizi... sotto pena di fustigazione* » (4). Come si vede gli attori erano posti in una stes-

(3) Cfr. *Actorum*; pars I p. 19.

(4) Cfr. RENNERT: *Spanish Stage*; p. 207.

sa risma con i ciarlatani da strada; chè infatti non erano in alcun modo più considerati di quelli. Ragion di scandalo era anche il fatto che in Italia anche le donne recitavano (5), mentre in Francia ed in Inghilterra ciò non avveniva. La prima attrice in Inghilterra apparve infatti sulle scene soltanto nel 1657, in un dramma del Davenant.

Tanto il Nash quanto il Montaigne notano tale fatto; e in realtà non solo le donne in Italia recitavano, ma si rivelavano spesso eccellenti attrici, guadagnando anzi un primato artistico che non doveva più tramontare. I nomi di Isabella Andreini, di Vittoria Piissimi appartenenti alle famose compagnie dei *Gelosi* e dei *Desiosi* erano noti ed amati; e fu peccato certamente che taluni temperamenti di veri artisti finissero per logorarsi nelle triviali buffonerie della commedia dell'arte. Le proteste contro l'immoralità di tali drammi risuonano qua e là anche da parte di privati. Una lettera da Piacenza invoca dal cardinal Borromeo di « sradicare le abominevoli e scelleratissime commedie; che vengono rappresentate da quest'infami istrioni nella loro scena, tutte le la-

(5) Non sempre tuttavia; l'*Orbecche* ad esempio venne recitato da soli uomini, nel 1542. D'altra parte anche in Francia una donna recitò, eccezionalmente, nel 1545, quantunque la cosa divenne consuetudinaria soltanto un secolo dopo.

scivie, tutte le libidini, vestendosi le donne da maschio ed i ragazzi da donna, che quasi arrossisco scrivendolo e quasi la carta trema, dovendo venir nelle mani di V. S. Illustrissima » (6).

Anche nel perversissimo e corrottissimo cinquecento italiano c'era dunque qualche buon padre di famiglia che tentava di reagire con sincero accento di sdegno alla fiumana della generale indifferenza in materia di morale. Ma si trattava di voci nel deserto; e nessuno, e specie chi avrebbe dovuto, ci poneva mente. E' noto come la compagnia dei *Gelosi* si trovasse impigliata in gravi difficoltà a Parigi a causa dell'immoralità delle sue rappresentazioni, e come il re Enrico 3.^o si facesse paladino dei comici italiani. E' probabilmente questa la Compagnia che Lord Buckhurst vide recitare con grande suo diletto, nel 1571. (7).

Ora, alcune di queste compagnie di comici vaganti passarono certamente dalla Francia in Inghilterra. Le scarse ricerche al proposito ci fanno rammaricare che non si sia riusciti finora ad ottenere maggiori notizie intorno a tali relazioni drammatiche tra Italia ed Inghilterra; che da molti indizi apparirebbero esser

(6) Cfr. M. SCHERILLO: *La Commedia dell'Arte*; p. 144.

(7) Cfr. CHAMBERS: *Op. Cit.* II, 261: « *a comedie of Italians that for the good mirth and handling thereof deserved singular comendacion* ».

state singolarmente importanti. Per limitarci a quello che sappiamo in modo definito, ecco qui qualche informazione al proposito.

* * *

Non si ha traccia di alcun attore francese in Inghilterra tra il 1495 ed il 1629; ma durante questo periodo, e specialmente durante il regno d'Elisabetta, si ha invece notizia che diversi attori italiani passarono la Manica. Anche questo fatto sembra rincalzare quanto già dicemmo, che l'intermediario francese, sopravvalutato da molti critici, è di scarsa importanza nelle relazioni fra il teatro inglese e l'italiano. Nel settembre 1573 a Nottingham un compenso venne dato « *to the Italyans for certeyne pastymes that they shewed before Meister Meare and his brethren* ». Possiamo immaginare cosa fossero questi *pastymes* con i quali i nostri indiavolati comici avranno fatto sbellicar dalle risa i cittadini di Nottingham, senza probabilmente che questi, per lor fortuna, capissero una parola delle commedie recitate. Poichè i nostri attori, naturalmente, recitavano in italiano; e c'è anzi perfino testimonianza di almeno una commedia inglese tradotta in italiano per esser recitata dagli attori dell'arte.

Nel 1574 una compagnia italiana recitò a Windsor e poi a Reading, davanti alla regina

Elisabetta. Dalla lista del fabbisogno della compagnia conservato nei *Revels Accounts*, lista che accenna a pelli di pecore, faretre e frecce per ninfe, una falce per Saturno, ecc., appare evidente che la produzione recitata doveva essere un dramma pastorale.

In ogni anno fino al 1578, si ha notizia della presenza di attori italiani a Londra. Di due di essi anzi si conosce anche i nomi; ma per uno almeno v'è qualche difficoltà d'individuazione. La Corte infatti nel 1576 pagò un « *Alfruso Ferrabolle and the rest of the Italian players* » per una rappresentazione data alla reggia. Ora il Chambers crede di aver chiarito il mistero di tale nome, che non si trova in nessun elenco di attori del tempo. Secondo il Chambers, il nome è stato storpiato da qualche amanuense inglese, che intendeva scrivere: Alfonso Ferrabosco; il nome cioè del musicista e artista al servizio di Elisabetta, che trasmise al figlio e quindi al nipote la carica di musicista presso la Corte inglese. Il Chambers (8) pubblica una lettera di Petruccio Ubaldini alla regina, dove si appren-

(8) Cfr. CHAMBERS: *Op. Cit.* II, 264-65. La ragione per cui noi esitiamo ad accettare l'ipotesi del Chambers è la seguente: Esiste una lettera del Lancham (Cfr. Smith: *Op. Cit.* 174) in cui si descrive lo spettacolo dato dal Ferrabolle, come fosse una rappresentazione d'acrobati (*feats of agilitie... jumps, leaps, skeaps... ecc.*). Che ci aveva dunque a fare il musicista Alfonso Ferrabosco con simile roba da saltimbanchi e da ginnasti?

de che Ferrabosco, un certo Claudio Cavallerizzo, e lui stesso Ubaldini, erano disposti a recitare con alcuni altri in una commedia, per compiacere alla regina. Quantunque la lettera non rechi data, è possibile che il Chambers abbia colpito nel segno. Si sarà trattato certamente di una commedia regolare in tal caso; come del resto sapevano fare anche i comici dell'arte, che non è detto recitassero solo *scenari*. Tuttavia tale identificazione, ancorchè probabile, è per noi tutt'altro che sicuramente fondata.

Un'altra allusione è a « *one Dronsiano, an Italian, a commediant and his company* » al quale è dato permesso dal Lord Mayor di Londra di recitare nella City dai primi di gennaio alla quaresima. Questo Drusiano non è altri che il fratello di Tristano Martinelli il famoso Arlecchino di Mantova della compagnia dei Desiosi. Il Drusiano non pare che divenisse mai un grande attore, quantunque facesse parte più tardi della compagnia degli *Uniti*. Sono note piuttosto le sue disavventure maritali e lo sconcio compiacersi che di esse egli fece (9).

(9) Egli si firma a varie riprese « *Marito di madama Angelica* ». Corre le più strane avventure a Venezia dove non « *attendea ad altro che dormire, magnare et lasciava correre il mondo* » vivendo anche alle spalle della moglie disonesta. Cfr. D'ANCONA: II, 518 e seg. Che sia questa Angelica, *the nimble, tumbling Angelica*, cui allude il Marston nello *Scourge of Villainy?* (XI-101).

Indirettamente si ha notizia dei comici italiani in Inghilterra dalle testimonianze degli stessi scrittori elisabettiani. Tali testimonianze sono abbondanti; e senza voler esagerare una influenza i cui limiti sono difficilmente controllabili, noi siamo inclinati a credere che uno dei principali fattori d'informazione circa i gusti, la mentalità, i costumi, il carattere degli Italiani, sia stato appunto costituito dagli attori dell'arte che con le loro recite caratteristiche diffondevano la conoscenza di certi tipi, personaggi, atteggiamenti che bene o male e più male che bene, venivano identificati con l'Italia.

Ora conviene notare che l'atteggiamento degli scrittori inglesi verso la commedia dell'arte, è quasi costantemente di sprezzo e di protesta. Ma come per ogni altra cosa che veniva dall'estero e specie dall'Italia, tale sprezzo non impediva che molta gente la accogliesse con grande avidità. Noi possiamo inoltre dividere la società inglese in due principali correnti riguardo ai modelli drammatici italiani e specie riguardo alla commedia: da un lato la Corte, gli *university wits*, gl'intellettuali diremmo noi, nutriti di buone lettere e versati nei classici, amavano tutto quanto di raffinato o di classicheggiante veniva dall'Italia; dall'altro gli Inglesi già fatti insulari dall'educazione protestante e gli autori popolareschi ed

originali, coglievano dall'italianismo quel tanto che lor pareva caratteristico, gustoso, pittoresco, ma reagivano contro l'invadenza di mode, di idee e soprattutto di costumi sociali che contrastavano profondamente con il loro temperamento.

Così la regina e Lord Buckhurst, Gascoigne e Sidney ameranno le commedie italiane (Sidney si commuove all'idea che gli attori italiani dell'arte sapessero attenersi fedelmente alle tre unità « *at this day the ordinay player in Italy will not err in* ») e troveranno in esse una persistenza di romanità e di equilibrato classicismo davanti al quale non potevano restare insensibili. D'altro lato Whetstone nella dedica del *Promos and Cassandra* constata la scurrilità delle commedie italiane; « *the Italians is so lascivions in his comedies that honest hearers are greeved at his action.* » È l'eterno motivo moralistico che a ragione ritorna. Lo stesso Whetstone fin dal 1582 parla di certi *Comedians of Ravenna*, i quali improvvisavano senza seguire un dialogo definito « *not tied to any written discourse* ». Da questo momento le testimonianze inglesi diventano così frequenti che appare superfluo volerne indicare dell'altre (10). Ci servono tut-

(10) Cfr. ad esempio ROWLEY (*Spanish Gipsy*; III-1)... *the scenical school — has been my tutor long in Italy... on a word given or some slight plot — The actors will extempore...*

tavia tali dichiarazioni per affermare che non è esagerata l'asserzione di una vera e propria popolarità della commedia italiana in Londra. Il Gosson, che nei suoi sfoghi senofobi non risparmia alcuno, scrive frequenti attacchi contro le commedie italiane che vengon saccheggiate per rifornire i teatri di Londra. Le allusioni ai *Pantaloons*, *Zany*, *Magnifico*, *Harlekene* sono innumerevoli nè vale la pena di notarle. Kyd nella *Spanish Tragedy* e Shakespeare in *Hamlet* hanno indicato chiaramente il modo usato dai comici dell'arte. L'uso di rappresentare il dramma dentro il dramma (uso anch'esso di origine italiana) dava luogo spesso all'introduzione di veri e propri comici dell'arte nella tragedia. Quando Hieronimo persuade Bellimperia, Lorenzo e Balthazar a improvvisare un dramma, si richiama all'abilità dei comici italiani in tale arte:

*The Italian tragedians were so sharp of wit
That in one hour's meditation
The would perform anything in action.*

In *Hamlet* gli attori che si recano ad Elsinore e che secondo Polonio sanno fare di tutto, sanno infatti rappresentare ogni tipo di dramma sostenuto o all'improvviso:

Polonius: « *The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men* » (11).

In tale sproloquio di Polonio è evidente un certo accento burlesco che ci può far pensare alla scarsa stima dello Shakespeare per tutte quelle distinzioni letterarie, per tutti quei « generi », su cui i letterati disquisivano e per quei catalogati virtuosismi che dovevano essere appunto gran parte nell'arte drammatica italiana del tempo.

* * *

Ma ben più importante per documentare un evidente richiamo alla commedia dell'arte, è la scena dei saltimbanchi nel *Volpone* di Jonson; la bella commedia veneziana che è tutta permeata di caratteri, allusioni, riferimenti

(11) Cfr. HAMLET: II, 2. Non per nulla il dramma di Gonzago e Baptista rappresentato dagli istrioni ad istigazione di Amleto, sarebbe secondo questi una storia « *written in very choice Italian* » (III, 2).

italiani. Come ha ben notato una scrittrice americana (12), tale scena di *Volpone* sembra riprodurre esattamente il quadro d'uno spettacolo improvvisato in un angolo di Piazza San Marco, da saltimbanchi italiani; i quali vagabondavano vendendo medicinali, amuleti miracolosi, unguenti per rinforzar la memoria, occhiali per vederci al buio, la quinta essenza per diventar ricchi e simili birbonate (13). Tali superstizioni non erano naturalmente una caratteristica italiana soltanto, ma l'astuta genialità dei ciarlatani italiani dava ad esse uno speciale colore e le rendeva più capaci d'imbroglia e d'intrigo. E' curioso ad esempio notare che Ben Jonson facendo discutere due suoi personaggi sui saltimbanchi italiani, constata come essi chiedano cento per accontentarsi poi di due:

*Selling that drug for twopence, ere they part
Which they have valued at twelve crowns be-*
[fore.

(12) Cfr. WINIFRED SMITH: *La Commedia dell'arte*, pagina 187 e seg.

(13) Tomaso Garzoni nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venezia, 1587), descrive vivacemente tali ciarlatani italiani e dà una lista dei loro medicinali consueti. A proposito del Garzoni, che ancorchè non tradotto in inglese, doveva però essere noto ai molti lettori di libri italiani nell'Inghilterra d'Elisabetta e di Giacomo, la Smith avanza l'ipotesi che la scena dei saltimbanchi in *Volpone* sia stata suggerita a Jonson dalla *Piazza universale*. Senza entrare in alcun dibattito al proposito,

il quale metodo del tirar di prezzo è ritenuto fino ai giorni nostri una caratteristica dei popoli mediterranei, della quale i nordici parlano con grande sprezzo.

Ben Jonson nel terzo atto della sua bella commedia, imagina che il protagonista, l'astuto, cinico Volpone si travesta da saltimbanco per richiamare l'attenzione della bella e casta Celia che il marito geloso tiene tappata sempre in casa. Volpone è un corrotto veneziano che vuol mostrare come la sola forza che muova il mondo sia il danaro, e come per sete dell'oro il marito geloso giunga perfino a vender la moglie, il padre a diseredare il figlio, tutti gli uomini a commettere ogni sorta di viltà. La commedia è tutta scintillante di ironia e di perversità e ci mostra con aspra satira i lati più miserabili della natura umana. Era quello cui Jonson mirava nella sua costante passione moralizzatrice che lo faceva frustatore dei suoi simili. Val la pena di riportare qualche brano di tale scena che ci può

riesce a noi difficile convalidare tale ipotesi anche dopo un'accurata lettura del Garzoni. La cosa, come molte altre, è certo possibile; ma non c'è bisogno di ricorrere al Garzoni per spiegare la perfetta conoscenza di Ben Jonson delle cose veneziane. La dedica di una delle copie del *Volpone* a Florio ci sembra invece, a tal proposito, assai significativa. Il capitolo del Garzoni al quale forse il Jonson potrebbe essersi riferito, è quello intitolato « *De' Formatori di spettacoli in genere, ecc.* ». (Op. Cit., ediz. 1645 pag. 548).

anche offrir lo spunto per alcune osservazioni sulla cultura italiana di Ben Jonson:

(entra *Volpone*, travestito da medico ciarlatano, e seguito da una folla di gente)

Volpone... Nobilissimi signori, miei esimi protettori! Può apparire strano che io, il vostro Scoto Mantovano, ch'era abituato a piantar la sua baracca in mezzo alla piazza, presso al portico della *procuratia*, debba ora, dopo otto mesi di assenza da questa illustre città di Venezia, ritirarmi umilmente in un oscuro angolo della piazza...; ma a dirvi il vero io non posso tollerare di mischiarmi con cotesti ciarlatani che stendono le lor coperte al suolo come se s'apprestassero a far chi sa che esercizi, e poi vengon fuori zoppicanti con le lor rancide fole tratte da *Boccaccio*, come faceva il vecchio *Tabarine* cantastorie... Io non ho nulla da vendervi, o poco. Vi assicuro che io ed i miei servi, non s'arriva a tempo a preparare di quel tal prezioso liquore... e di questo benedetto unguento, estratto rarissimo, che ha il potere di disperdere tutti i maligni umori che derivano sia da calore o da freddo o da ventosità. Vi costerà otto corone. E *Zan Fritada*, ti prego, improvvisa una cantata in onor dell'unguento... (14)

Voi sapete che io non ho mai offerto questa ampolla o fiala, a meno di otto corone; ma per questa volta m'accontento di privarmene per sei; sei corone è il suo prezzo... Ma non vi domando il vero valore dell'articolo, chè altrimenti vi domanderei mille corone, come i Cardinali Montalto, Farnese, il gran Duca di Toscana, miei compari, e diversi altri principi mi hanno dato. Ma io disprezzo il denaro...

Peregrine. Qual mostruosa e ridicola faccenda è mai questa; cercar di carpire tre o quattro gazzette, un tre soldoni infine! poichè a questo esso arriverà...»

(14) Questi brani sono tradotti da *Volpone*, edizione di J. D. Rea (Yale University Press, 1919). I nomi in corsivo sono usati in italiano anche nell'originale.

Infatti Volpone continua il suo sproloquio pieno di allusioni a cose italiane, imitando i ciarlatani e man mano riducendo il prezzo della sua mercanzia. L'attenzione di Celia, la casta sposa di Corvino che Volpone appunto voleva attirare alla finestra di casa sua, è finalmente attratta ed essa appare; ma qui sbuca fuori il marito geloso ed avaro protestando contro i saltimbanchi:

Corvino: Accidenti al diavolo e alla mia vergogna! Venite giù di lì. Non avete altra casa che la mia per venire a far la rappresentazione? Signor Flaminio, vuol scender giù di lì? E che? Credete che mia moglie sia la vostra Franciscina (*sic*) signore? Non ci sono altre finestre sulla Piazza per farci sotto i vostri affari? (*distribuisce manrovesci a Volpone, Nano, ecc.*) Benone! domani mi sarà dato un nuovo nome dunque; mi chiameranno per tutta la città *Pantalone di Bisognosi!* »

Abbiamo riportato alcuni brani del *Volpone*, poichè in esso Ben Jonson mostra una conoscenza varia, viva, profonda e certo di prima mano della commedia italiana e specialmente del dramma dell'arte. L'arte raffinata di Jonson, la sua vasta educazione classica, il suo profondo spirito umanistico accompagnato da una rigida passione di moralismo insulare, fanno di lui una figura grandiosa e caratteristica nel mondo elisabettiano, seconda solo allo Shakespeare. In quel mondo dove i « letterati » sono così rari, egli è pienamente, eroicamente uomo di lettere. Pronto alla polemi-

ca ed alla rissa per questioni letterarie (e la sua vita è tutta una polemica, ora contro Munday, ora contro Dekker e Marston o altri) egli si abbandona spesso alla disquisizione erudita, al cavillo dottrinario in fatto di lettere. Ma più spesso fortunatamente la poesia lo prende tutto, ed i suoi versi sfilano limpidi, equilibrati, un po' sonori e rotondi come la sua persona aitante e muscolosa. Non è qui il luogo tuttavia di soffermarsi sull'arte di Ben Jonson; ed a noi basta rilevare ch'egli, appassionato cultore dei classici e specie dei drammaturchi e poeti latini, penetra anche da buon umanista, nello spirito della rinata classicità del rinascimento italiano.

Contrariamente allo Shakespeare ed ai più dei suoi contemporanei e successori, le informazioni di Ben Jonson (specie in *Volpone*) sulle cose italiane, sono varie accurate e precise.

Nel brano riportato infatti e nei seguenti, vi sono almeno una dozzina di allusioni, tutte fondate su una conoscenza diretta se non dell'Italia, certo di libri italiani e specie degli spettacoli italiani visti probabilmente rappresentare a Londra. Limitiamoci ora ad analizzare brevemente alcuni di questi punti che mostrano una evidente conoscenza della commedia italiana; lasciando ad un'ulteriore trat-

tazione l'esame dei caratteri più propriamente letterari ed eruditi del capolavoro del Jonson.

Nella scena seconda dell'atto secondo, Volpone appare vestito da saltimbanco con il fido Mosca, spacciandosi per un certo Scoto Mantuano; il quale fu effettivamente un famoso « illusionista » italiano, diremmo oggi, che si trovava a Londra in quel torno di tempo (15).

La descrizione dei ciarlatani in Piazza San Marco, Jonson può averla ricavata da narrazioni di amici che tornavano dall'Italia, o più probabilmente dalla lettura di libri italiani quali, come accennammo, la *Piazza universale* di Tomaso Garzoni; da cui può anche aver tolto l'allusione alle *gazettes* ed ai *moccenighi* ch'erano per l'appunto monetine veneziane, e forse anche quella al comico Tabarine (16).

L'accento a Zan Fritada, a Flaminio, a Franceschina, a Pantalón de' Bisognosi, rivelano uno scrittore che conosceva perfettamente i caratteri rappresentati dai vari personag-

(15) Gifford nella sua edizione di *Volpone*, p. 204, nota 3., riporta un passo da cui appare che un *Italian called Scoto* era a Londra, prima del 1616, dove era noto per « *manie juglarie trickes at Cardes, dice and such like to deceive men's senses thereby* ».

(16) Anche questa allusione a *Tabarine, the fabulist*, ci mostra Ben Jonson bene informato dei comici dell'arte italiana. Giovanni Tabarin fu il primo capocomico italiano che portasse la sua compagnia all'estero. Lo troviamo nel 1568 a Linz, a Vienna nel 1570, e probabilmente a Parigi l'anno dopo. (Cfr. RASI: *I Comici Italiani*. III, 556).

gi, e che non usava dunque i loro nomi a vanvera per amor d'esotismo, come avviene per qualche altro autore (17).

Infine quell'abitudine di ridurre il prezzo chiesto fino a somme irrisorie, che rivela l'intrigo del ciarlatano, invano mascherato da una loquela degna di miglior causa, vuol satireggiare certo costume che era proprio dei ciarlatani e venditori ambulanti italiani.

Che Jonson abbia fatto uso di qualche *scenario* italiano in tale sua ricostruzione comica, non è improbabile (18); ma noi tendiamo a credere piuttosto che la sua coltura classica e italiana, il suo raffinato spirito d'uomo di lettere, lo avessero frequentemente portato in contatto con i drammi del teatro italiano; sia assistendo a rappresentazioni di comici dell'arte o, più spesso, di commedie universita-

(17) *Zan Fritada* è pure un noto ciarlatano e cantastorie del quale parla il Garzoni; *Flaminio e Franceschina* sono le macchiette della commedia dell'arte corrispondenti all'amoroso e alla servetta libertina; mentre *Pantalone* è spesso il rappresentante, com'è qui il caso, del marito tradito. Il nome di Flaminio tuttavia potrebbe suggerire un'altra associazione; e richiamare precisamente il maggior autore di scenarii del tempo e capocomico Flaminio Scala. Il fatto che Corvino si rivolge a lui, chiamandolo *Signor Flaminio*, farebbe piuttosto pensare a questa seconda interpretazione.

(18) La SMITH (*Op. Cit.*; pag. 194) indica lo scenario di Flaminio Scala *La fortuna di Flavio*, come probabile fonte della scena del Jonson,

rie basate su modelli italiani; sia leggendo drammi italiani e libri sulla vita italiana. I continui richiami a fatti e nomi che sono citati pure nel Garzoni, hanno fatto pensare alla Smith che Jonson dovesse certo conoscere il versatile autore romagnolo. La qual cosa è in realtà molto probabile; ma anche, come avviene di tanta parte della critica elisabettiana, difficilmente accertabile.

Il vocabolario medico buffonescamente usato da Volpone è, secondo alcuni critici, tratto dalle opere di Paracelso. Anche qui invece noi incliniamo a credere che alla commedia italiana, amantissima di satireggiare grossolanamente il pedantesco gergo dei dottori, sia in gran parte da attribuirsi tale frasario ciarlatanesco a base di *mal-caduco*, *tremor-cordia*, *haernia ventosa* e così via; vocabolario che più tardi Molière userà di nuovo parodisticamente. Abbiamo insomma nel *Volpone* di Ben Jonson una vera e propria riproduzione di uno spettacolo dell'arte, condito di tutte le allusioni a cose e persone italiane che l'autore elisabettiano riuscì a raggranellare parte direttamente, e parte forse attraverso Florio, William Thomas, il Garzoni e qualche altro autore di cose italiane a lui familiare. Del che ancora, vedremo qualcosa più innanzi.

* * *

Quale traccia infine lasciò la commedia dell'arte nel teatro elisabettiano? Traccia diretta, di vera e propria imitazione di motivi e d'intrecci e di tipi, assai limitata. Le commedie inglesi che seriamente si possono considerare basate su temi dell'arte, o che hanno forma di scenario sono poche e senza importanza.

Il Malone scoprì alcuni scenari inglesi ma si tratta più che altro in realtà, di riassunti di drammi regolari. Il solo vero e proprio scenario noto è il *Dead Man's Fortune*, che ha lo sviluppo e lo stile di quelli del Piccolomini o dello Scala. *The seven deadly sins* attribuito a Richard Tarlton contiene lo spunto di tre scenari. Tarlton infatti e il suo collega Robert Wilson, furono ambedue attori di Corte tra il 1580 e il 1590, ed artisti improvvisatori ch'ebbero gran voga in Inghilterra. Inoltre le commedie di Nathaniel Field e specialmente *Woman is a Weathercock* (1609) sono di spiccato tipo dell'arte; tutta concetti, trucchi, improvvisate, travestimenti, buffonerie.

Ma un conto è voler indicare qualche derivazione speciale o addirittura qualche copia, un altro l'affermare l'esistenza di una risonanza generale. Di imitazione diretta quindi non s'ha a parlare; ma piuttosto di forte sti-

molo esercitato dalla varietà, specie dei tipi, della commedia dell'arte italiana. Così infatti è stato discusso se i tipi dello Zanni, d'Arlecchino e così via, possono aver lasciato traccia nei personaggi comici elisabettiani. Anche qui possiamo richiamarci ad uno stimolo generale, non speciale. Vi sono, è vero, caratteri simili, lazzi e spunti comici affini, ma la sostanza è quasi sempre diversa. La commedia italiana, (e non solo quella dell'arte) non contiene quasi mai caratteri profondi, potentemente segnati, e manca completamente di quell'elemento pateticamente umano senza il quale il lazzo e le spiritosaggini, le burle e i trucchi non costituiscono che l'espressione di un cinismo pesantemente sensuale.

Del resto il disprezzo con cui i poeti elisabettiani parlano delle maschere e delle improvvisazioni, illustra molto bene tale stato d'animo. Si poteva ammirare l'abilità istrionica italiana, ma in genere si preferiva qualcosa di più solido. Ben Jonson con una certa contenuta fierezza dice che le commedie inglesi non sono già come le italiane « *extemporal, but all premeditated things* » (19). Certamente per quanto riguarda certi tipi, lo Zanni, il vecchio padre, il servo, il pedante, il capitano spaccamonti ecc. convien dire ch'essi

(19) Cfr. *The Case is altered*; II, 4.

trovarono grato accoglimento in Inghilterra. Sennonchè, innanzi tutto, questi tipi vennero per lo più originalmente elaborati dagli Elisabetiani, come vedremo di alcuni personaggi di Shakespeare; e in secondo luogo è spesso difficile discriminare l'elemento latino insito in essi, dalla nuova elaborazione italiana. I tipi plautini e terenziani sono così evidenti nella commedia italiana, da far quasi pensare alla fondatezza dell'ipotesi che fa derivar quasi tutto il nostro dramma dai latini e che fa risalire la commedia dell'arte alle *atellanae*.

L'intreccio è nel novanta per cento dei casi basato sul solito motivo degli innamorati avversati dai parenti, ma favoriti da' servi, che dopo varie vicende di travestimenti ed avventure di rapimenti da parte dei barbareschi, riescono a sposarsi. Così i tipi del parassita (Lardone, Mastica, Lupo, Ventraccio, ecc.) o del servo (Forca, Trappola, Truffa, Capestro), diventano luoghi comuni, scarsamente ravvivati da originalità e da umanità di sentimento. Sono per lo più semplici stampi che forniscono pretesto agli sfoghi, non sempre spiritosi, della voracità e goloseria o della libidine di questo o di quel personaggio.

La commedia inglese trova nel teatro comico italiano tutto questo materiale; ravvivato dal colorito esuberante che l'atmosfera mediterranea poneva, secondo gl'Inglesi, su

ogni cosa del sud; e secondo l'uso elisabettiano saccheggia liberamente quanto trova di utile per l'arte propria.

Così abbiamo i nomi dei personaggi, le località, certe situazioni; alle quali tuttavia, in sè stesse, non è ragionevole dare soverchia importanza. I nomi dei personaggi del dramma elisabettiano sono con evidente preferenza, presi dall'italiano. La stessa sonorità classica dei nostri nomi doveva allettare il gusto umanistico o semplicemente esotico degli autori inglesi. Mentre la tragedia trae molti nomi, oltre che situazioni, soprattutto dalla cronaca cortigiana e mondana delle varie Corti italiane del cinquecento, la commedia si vale soprattutto dei nomi usati dalla commedia dell'arte; qualche volta modificandoli, o storpiandoli, ma sempre nell'intento di indicare nel nome stesso qualche carattere o qualche difetto del personaggio. Per questo abbiamo un gran numero di aggettivi di evidente provenienza comica italiana. In Ben Jonson troviamo *Fal-lace*, *Carlo Buffone*, *Macilente*, *Sordido*, *Fungoso*, *Deliro*; e ancora *Volpone*, *Corbaccio*, *Corvino*, *Vulture*, *Mosca*; e tutti cotesti nomi molto bene appropriati al caso loro; come che Jonson conosceva bene la lingua italiana e la latina, e da raffinato erudito qual'era, assai curava quell'esattezza e verisimiglianza, che il più degli Elisabettiani con

Shakespeare alla testa trascuravano nel modo più impertinente.

Taluni nomi quali *Antonio*, *Lorenzo*, *Bellarario*, *Bianca*, *Beatrice*, ecc. ritornano continuamente; spesso anche scritti con curiose deformazioni ortografiche. In qualche caso i nomi italiani sembrano inventati di sana pianta, e soltanto fabbricati con suono italiano; come avviene spesso nel caso di Marston (*Equato*, *Prepasso*, *Ferrardo*, *Catzo*), o ancor più presso i drammi di Ford, che pure hanno tanta importanza per noi, dove troviamo nomi fabbricati all'italiana, talora con significati fuori di posto (*Roseilli*, *Nilrassa*, *Putana* (la nutrice) ecc).

Charles Lamb, il romantico innamorato e risuscitatore degli Elisabettiani, non amava tali nomi italiani. Gli pareva che guastassero il bell'inglesismo del dramma inglese; e siccome il Lamb era uno di quei tipici e candidi londinesi che fanno coincidere tutta l'arte, tutta la morale, e tutto il cristianesimo con l'arte, la morale ed il cristianesimo anglicano, così mal tollerava ogni colorito, anche formale, che lo distogliesse da tale nobile sogno. Esaltando Thomas Heywood, egli lo pone quasi allo stesso livello di Shakespeare per l'inglesismo con cui sente il cristianesimo, e lo fa superiore ad esso per l'uso quasi costante di in-

trecci inglesi (20). Il buon Lamb, e noi comprendiamo assai bene il suo rammarico, è dolente che Shakespeare abbia usato così pochi motivi inglesi: « *I am sometimes jealous, that Shakespeare laid so few of his scenes at home.* » E in contrapposto loda Ben Jonson che, avendo dapprima posto la scena del suo *Every Man in his Humour* in Italia, mutò poi l'ambiente della commedia trasportandolo in Inghilterra e anglicizzando i suoi personaggi. E a tal proposito il fatto che il semplice mutamento del nome dei personaggi e di qualche didascalia abbia permesso una simile tramutazione, ci pare indichi chiaramente che la località italiana era in molti casi anch'essa una vernice soltanto superficiale (21). Cosicchè a buon diritto il Lamb continua trionfante, dopo data la lista dei personaggi italiani e di quelli inglesi: « *Hov say reader? Do not Master Kitely, Mistres Kitely, Master Knovell ecc., read better than these Cisalpinnes?* »

Adunque i nomi e la località avevano un'im-

(20) «*His plots are almost invariably English*». Cfr. CHARLES LAMB'S *Specimen of English Dramatic Poets*; I, 243.

(21) A tal proposito occorre tuttavia notare che esiste una curiosa reciproca di tale mutamento di scena nella commedia di Jonson. Infatti Philip Massinger trasforma una vecchia commedia *A Knack to Know a Knave* originariamente di scena inglese, in un dramma consimile di scena italiana, che si intitola *The Great Duke of Florence* (1627).

portanza assai relativa presso agli Elisabet-
tiani. L'Attica, Candia, Napoli, l'Illiria, Mi-
lano [curiosa la preferenza per Milano, che è
quasi sempre chiamata *fair Millaine o Milan*]
non importavano alcun sforzo di ambienta-
zione o dipintura di color locale da parte del-
l'autore. Non ci pare tuttavia esatta a tal pro-
posito l'asserzione di William Archer, che
gli Elisabet-
tiani cioè non si curassero neppure
di indicar la scena; poichè se è vero che rara-
mente la scena si trova indicata nelle prime
stampe, è anche vero che la località appare
poi chiaramente individuata nel prologo o nel
contesto del dramma.

Per concludere si può dire insomma che gli
Elisabet-
tiani non pretendevano nella maggio-
ranza dei casi di ritrarre fedelmente le caratte-
ristiche di una data località; ma resta il fatto
tuttavia, che sceglievano in prevalenza certe
località piuttosto che certe altre; sia per pas-
siva adesione agli elementi forniti loro dal
canovaccio e dalle didascalie del modello, sia
anche per quell'amore dell'esotico e sopra-
tutto del mediterraneo che emana da tutta la
letteratura elisabet-
tiana, e che si rivela con-
tinuamente anche nei particolari più minuti.
Gli è che l'Italia, come le presenti note ten-
dono a dimostrare, sprigionava luce vivissima
da tutte le espressioni delle sue varie attività;
e mentre il puritano faceva gli esorcismi e la

malediceva come « *academy of manslaughter, the sporting place of murder...* », l'artista ed il pensatore al contrario, non potevano fare a meno di trarre da essa insegnamento di civiltà, coltura, ispirazione di bellezza.

* * *

Ora, per concludere, noi riteniamo che la commedia dell'arte debba essere considerata come una delle maggiori vie di penetrazione del cinquecento italiano nell'Europa. Ancorchè riesca difficile individuare e precisare punti specifici e motivi definiti, noi crediamo che gran parte di Plauto e Terenzio, che molti personaggi comici, che molte situazioni drammatiche, allusioni, informazioni sociali e psicologiche riguardanti l'Italia, vennero appunto assorbite nel dramma elisabettiano, attraverso l'intermediario degli spettacoli dell'arte.

Tantochè neppure Shakespeare, tutte penetrando intuitivamente le espressioni innumerevoli e grandiose del rinascimento, rimase indifferente all'impulso popolare e giocoso rivelantesi nel dramma dell'arte; impulso che insieme a quello del rinato classicismo drammatico e della novella romanzesca, egli doveva saper cogliere poi ed immortalare, utilizzando con genio originale.

VI.

Riflessi italiani sulla commedia inglese.

Motivi principali. - Le commedie di Chapman. - Le commedie di Ben Jonson. - *Volpone*. - *The Alchemist* e il *Candelaiuolo*. - Il Della Porta e la commedia accademica. - L'elemento italiano in John Marston.

Quanto s'iam venuti dicendo a proposito dei motivi specialmente suscitati dalla commedia dell'arte in Inghilterra, va in parte allargato anche alla commedia regolare, erudita o sostenuta che dir si voglia. Sennonchè occorre notare in questa relazione, il prodursi anche di frequenti casi di vera e propria influenza letteraria e libresca, esercitata da talune commedie erudite, su numerosi drammi elisabettiani. L'azione genericamente stimolante di tipi e spunti comici, ma difficilmente documentabile svolta dalla commedia dell'arte, trova riscontro (e qualche volta si sovrappone e coincide) nei motivi molto più definiti ed evidenti presi direttamente da commedie erudite. Se

la letteratura italiana, come tale, venne perdendo d'interesse e di forza suggestiva dopo i Lyly, i Greene, i Peele, non è a dire che manchino anche più tardi, i casi qualche volta cospicui di profonda e diretta risonanza. Gli Elisabettiani trovavano spesso intrecci già pronti, che facevano al caso loro; e li usavano liberamente vestendoli spesso di originale e gagliarda poesia. Ma oltre all'influenza puramente libresca, era anche la stessa *vita* italiana che cominciava ad impressionare gl'Inglesi. Era la sbrigliata vivacità italiana, la mancanza di ritegni e di controlli religiosi o morali, la naturale e spontanea prontezza e comicità, che colpivano naturalmente i più lenti e solidi Inglesi, come qualcosa di vario, espressivo, pittoresco, di per sè stesso drammatico. Incapaci ad essere spontaneamente artisti negli atti della vita, ad agire ed agitarsi come investiti da una parte che occorre recitare, gl'Inglesi trovarono nell'ambiente italiano un perenne, vivacissimo dramma in azione, con tutti gli elementi vitali per essere ritratto.

Fors'anco essi preferivano affidare ad altra gente certe parti grottesche o violente o sciocche, fortemente colorite, per quel curioso ritegno a parlar delle cose proprie, quando ne scapiti un certo decoro, che è tipico degli Inglesi odierni e che non doveva mancare neppure del

tutto negli Elisabettiani. È un tratto psicologico del carattere inglese sul quale avremo occasioni di ritornare.

Occorre dire tuttavia che il materiale comico italiano viene quasi sempre originalmente elaborato dai drammaturghi inglesi o talora contaminato con forti motivi plautini. La sensualità ad esempio viene attenuata, le oscenità grossolane quasi sempre eliminate, la schietta forza plautina meglio ritenuta, una certa maggior profondità umana vi appare sempre espressa; e soprattutto vi è prodigata assai più poesia. I duetti amorosi dei commediografi italiani, ad esempio, (per non dire dei novellieri) sono in generale quanto di più artificioso si possa immaginare: dialoghi convenzionali, zeppi di questioncelle freddamente letterarie, senza un palpito, senza un accento di sincerità, assolutamente senza cuore. Negli Inglesi invece v'è più sincerità, più naturalezza, più poesia.

Del resto, la più stupefacente caratteristica di buona parte della letteratura italiana del rinascimento è infatti la quasi generale mancanza di ogni sincero e profondo affetto. Belle, nitide narrazioni, gelidamente obiettive, sentenziose ipocritamente, e poco di più. Anche le migliori nostre commedie dalla *Mandragola* al *Candelaio*, dal Cecchi al Lasca, da Lorenzino al Della Porta, brillano per questa assi-

derante mancanza di cuore e di sentimento. Sembra che la tempesta religiosa politica, morale del cinquecento, abbia impietrato la maggior parte dei nostri ingegni; o almeno quelli che facevano professione di letteratura; poichè noi crediamo che un'altra vita vibrasse qua e là nel popolo italiano anche allora, anche se non posta alla luce della ribalta dalla letteratura convenzionale.

Cionondimeno il motivo italiano, variamente rivelantesi, sia pure nella sua forma più superficiale, domina anche qui il dramma elisabettiano. Infatti nove drammi di Beaumont e Fletcher, quattro di Massinger, cinque di Middleton, quattro di Ford e altri minori, hanno la lor scena in Italia, rappresentano personaggi italiani, usano nomi di località ed espressioni italiane talora anche adoperano allusioni, per lo più derisorie, contro il clero cattolico, i papi ed i cardinali o contro i despotti delle corti italiane ed andiam dicendo. Numerosi sono i drammi, come *The Captain* di Fletcher o *The Honest Whore* di Dekker, che si fondano sulla vita postribolare di qualche città italiana, disegnata a linee rudi spesso brutali e disgustanti.

Numerosi spunti e motivi di tal genere vennero certo tolti dalla commedia italiana; ma riesce talora difficile discriminare se attraverso i scenari dell'arte o i drammi eruditi. Le due

forme, specie in Inghilterra, dovevano apparire spesso sovrapposte ed utilizzanti pressapoco gli stessi tipi e le stesse situazioni drammatiche.

* * *

George Chapman, il traduttore di Omero, è insieme a Ben Jonson il drammaturgo inglese più colto e meglio provvisto di larga dottrina umanistica e letteraria. La sua vena comica è notevole, ancorchè di valore assai ineguale e generalmente basata sui modelli plautini e terenziani. Tuttavia Chapman ci offre un esempio singolare di quella che fu la funzione italiana nel trasmettere vivacemente il mondo classico alle nuove letterature europee. Si è detto che la sua commedia *All Fools* (1599?) sia fondata sull'*Heautontimorumenos* di Terenzio; ma se ciò è pur vero per quanto concerne lo schema dell'intreccio, noi possiamo tuttavia affermare che Chapman imbastì i suoi personaggi più vivi attraverso il filtro della commedia italiana. Il vecchio padre Gostanzo è una macchietta gustosa di furbacchione che crede di saperla lunga e che invece si fa corbellare dai giovani innamorati, suo figlio e la bella Gratiana, assai più furbi di lui. Questo gioco di astuzie continue, di trucchi e tranelli e beffe risente in modo evidentissimo di com-

media italiana, specie dell'arte. La Smith anzi riconosce addirittura in Gostanzo il tipo di Pantalone, in Dr. Pok il Gratiano, e in altre minori figure Brighella e Burattino (1).

Il Chapman inoltre ha nel suo *May Day* (1601) usato direttamente una commedia italiana, e precisamente l'*Alessandro* (1550) di Alessandro Piccolomini, fra gl'Intronati di Siena lo Stordito; il quale a sua volta aveva imitato la *Zingana* (1545) del Giancarli, una delle più vive, più comiche e più imitate commedie vernacole al tempo del Ruzzante e del Calmo (2).

Ben Jonson, che abbiamo già visto impregnato di coltura latina e versato nell'italiana di cui utilizza vari elementi, non solo spigolò dalla commedia dell'arte, ma anche dalla commedia erudita. Così in *The Case is altered* che è una geniale imitazione dell'*Aulularia*, noi incliniamo a credere che tale plautismo sia derivato in gran parte di seconda mano, traverso alle numerose versioni italiane di essa. Perchè mai la commedia di Jonson dovrebbe aver per

(1) Cfr. SMITH: *Op. Cit.* p. 250

(2) Cfr. STIEFEL: in *Shakespeare Jarbuch*, XXXV, 1899, 180 e seg. Singolare è l'eco larghissima lasciata da questa commedia del Giancarli; infatti in imitazioni di essa ci s'imbatte un po' dappertutto (Cfr. FLAMINI: *Il Cinquecento*; p. 305). Della risonanza in Italia e fuori delle commedie popolaristiche italiane, ancora molto, crediamo, rimane da dire.

scena Milano, ed esser così ricca di allusioni italiane, se Plauto fosse stato il suo solo modello? Molte espressioni italiane della commedia sono probabilmente al solito, derivate da Florio; ma non per nulla la *Sporta* di G. B. Gelli e l'*Aulularia* di L. Guazzesi avevano reso già popolare in Italia il motivo plautino che non doveva del resto essere ignoto neppure alla commedia estemporanea. Tuttavia Jonson non s'accontenta mai di cogliere un intreccio. Egli lo lavora, lo plasma, lo complica, lo rende per lo più irriconoscibile. Il suo procedimento da erudito raffinato è precisamente opposto a quello candido e innocente di Shakespeare.

Ancora, in *The Devil is an Ass* abbiamo il motivo di Belfagor, caro agli Elisabettiani, intercalato da spunti di un tema boccaccesco abilmente usati da Jonson. Il *Belfagor* infatti aveva già dato motivo a varie produzioni; la più nota delle quali è l'anonimo dramma *Grim the Collier of Croydon* (1603) (3).

Circa *Volpone*, prescindendo dalla scena estemporanea sulla piazza San Marco, ci sia

(3) La novella di *Belfagor* era stata tradotta nel 1581 da Barnaba Riche (in *Farewell to Militarie Profession*). Oltre al *Grim*, tre altri drammi inglesi trattano lo stesso spunto di *Belfagor*, e cioè: *If it be not good the Devil is in it* di T. Dekker, *The Devil is an Ass* di B. Jonson, e *Belphegor* di J. Wilson. Cfr. E. HOLLSTEIN, in bibliografia.

concesso aggiungere poche osservazioni dopo quanto abbiamo già indicato più indietro; quantunque a questa commedia magnifica varrebbe la pena di dedicare uno studio speciale, dato che essa è una delle più profondamente *italianate*, non solo per quanto riguarda le allusioni ad autori italiani e l'uso di certi spunti e motivi, ma sibbene nella caratterizzazione e nell'indubbio tentativo di colore d'ambiente veneziano.

Infatti i tipi di Volpone, di Mosca, di Corbaccio, di Vulture, di Corbino sono tutti usciti dalla Venezia dell'Aretino; da quella Venezia cinica, splendida, passionale, avida e fastosa che aveva atterrito Roger Ascham e Thomas Nash.

Avvertiamo innanzi tutto che Ben Jonson intende seguire, nella costruzione della sua commedia, un prestabilito disegno. E' il punto debole del « raro Ben » questo di voler esprimere troppi pensieri e intendimenti extra-artistici nei suoi drammi, e di voler elaborare la figurazione dei personaggi e dei canovacci in maniera troppo premeditata e riflessa, per soddisfare a certi motivi d'indole pratica, politica, religiosa e morale.

Il *Volpone* è parso a qualcuno addirittura un attacco in piena regola contro la corruzione italiana, ed insieme una satira di certi tipi di politicanti inglesi esageratamente *italianati*.

Così il tipo di Sir Politick Would-Be vorrebbe addirittura rappresentare Sir Henry Wotton, ambasciatore inglese presso la Serenissima, attivo ed astuto sostenitore degli interessi protestanti contro gl'interminabili intrighi cattolici. È noto a tal proposito come nel dicembre 1605, o poco dopo, quando Jonson cioè terminò la sua commedia, egli fosse ancora cattolico ed intendesse satireggiare la figura del Wotton, tipo, secondo lui di intrigante e di politicante impregnato di machiavellismo e di mania italianizzante. Sir Politick discute di *ragion del stato* (sic), cita Machiavelli e Bodino e forse allude implicitamente a Botero o Paruta; mentre Lady Would-Be si mostra assai dotta in letteratura italiana, anch'essa tuttavia colorata dal Jonson con evidenti tinte satiriche. Le opinioni letterarie espresse da Lady Would-Be non sono del resto di scarso interesse; e ci mostrano la valutazione che Jonson faceva degli autori italiani. Petrarca, Tasso, Ariosto, Dante, Guarini, Aretino, Cieco d'Adria sono citati e brevemente giudicati. Il *Pastor fido* è un'opera « così moderna, di vena così facile che gli scrittori inglesi amano saccheggiarla quasi altrettanto che Montaigne ». Il Petrarca è « *more passionate* »; Dante è « *hard, and few can understand him* »; l'Aretino possiede un « *desperate wit,* » ancorchè alquanto osceno.

Il richiamo a Dante è specialmente notevole, inquantochè, com'è ben noto, gli Elisabetiani come del resto gli Italiani del seicento, tennero in ben scarsa considerazione il nostro massimo poeta (4).

Ora, secondo un critico americano recente (5), il Jonson intese satireggiare in questi due tipi (Sir Politick e sua moglie) gl'Inglesi fanatici per la coltura italiana, mostrando gli effetti di essa sul temperamento britannico. Anzi il Jonson avrebbe addirittura mirato a porre in guardia i propri connazionali contro il pericolo dell'influenza italiana, e specialmente della veneziana, che agli occhi suoi avrebbe rappresentato una vera minaccia. Tale attitudine di Jonson si riannoderebbe, secondo il Rea, alla sua profonda antipatia per qualunque cosa italiana; antipatia che come abbiamo visto, lo decise perfino a rifare dandogli un'atmosfera inglese l'*Every man in his humour*. « *It is noteworthy that Jonson's dislike of all things Italian became so great that it resulted in the rewriting of Every Man in* ».

Tali asserzioni sembrano a noi così arbitrarie ed inesatte che saremmo tratti, se il carattere del presente lavoro ce lo permettesse, a

(4) Cfr. PAGET TOYNBEE: *Dante in English Literature*, I, 340 e seg.

(5) Cfr. J. D. REA: *Op. Cit.*; XXVIII e seg.

confutarle partitamente (6). Ci basti tuttavia notare che il carattere di reazione anti-italiana della commedia del Jonson è una supposizione assolutamente infondata ed assurda. Le sue propensioni cattoliche, la sua amicizia cordiale per Florio, il suo amore per il classicismo e per il rinascimento umanistico, la frequente scelta di temi e canovacci italiani, le sue imitazioni pastorali e allegoriche dai modelli italiani: tutto questo sta a dimostrare che, qualunque fossero i suoi apprezzamenti morali, l'interesse e l'attaccamento per la coltura ed il genio italiano erano invece nel Jonson vivissimi.

I richiami a costumi ed a cose italiane sono così insistenti e continui da dover rendere la lettura di certe scene quasi irritante per un lettore inglese. Certe parole, quali *lazzaretto*, *gondola*, *portico*, *arsenale*, *osteria*, *berlino* (per « berlina »), *terra ferma*, ecc. appaiono in italiano frequentemente come allusioni ovvie e risapute a cose veneziane. Il Coryat, che pubblicò le sue *Crudities* nel 1611 non poteva

(6) Il GARGANO: (*Op. Cit.* 10-11), propende a credere che il canagliesco personaggio di Carlo Buffone nell'*Every Man out*, rappresenti il Marston non solo, ma voglia anch'essere la caricatura di un reale personaggio fiorentino. Nel qual caso si potrebbe pensare che il Jonson quasi volesse insultare all'origine italiana del Marston. Ma la congettura appare gracile, ed il più dei critici propendono a riconoscere in Carlo Buffone non già il Marston, ma un Charles Chester.

ancor esser noto al Jonson, che evidentemente prese invece il suo materiale veneziano da William Thomas e dal Florio (7). In un certo punto Jonson dice (per bocca di Sir Politick) che gli Italiani fanno gran caso del come s'hanno ad usare le forchette a tavola. Già in *Devil is Ass* aveva scritto :

*The laudable use of forks
Brought into custom here, as they are in Italy,
To the sparing of napkins.*

È noto come tale costume di elementare decenza avesse infatti origine in Italia, e come gl'Inglesi dell'epoca si stupissero di tale costumanza che pareva loro segno di un'eccessiva raffinatezza. Il Jonson si vale di tal motivo per inferire che l'Italiano bada a queste cose di moda e di maniere esteriori assai più che alla sostanza del carattere d'un uomo. « *These are maine matters with your Italian* » dice Sir Politick. Ma assai più completa e gustosa descrizione circa l'uso delle forchette

(7) Troviamo infatti in Florio (*World of Wordes*) la definizione di varie parole italiane usate dal Jonson (*osteria, berlina, canaglia, ecc.*). Altri vocaboli invece si trovano nella *Historye of Italye* di William Thomas; e così pure la descrizione dell'Arsenale di Venezia (pp. 74-75), del lazzeretto (p. 83) ecc. Anche la descrizione di Venezia del Lewkenor (1598) che non è se non la traduzione della *Vinigia* del cardinal Gasparo Contarini, fu certamente nota al Jonson: che anzi in un punto allude all'autore italiano (*I had read Contarene... ecc.*).

alla mensa si trova, com'è noto, in Coryat (*Crudities* I, 236), il quale cerca d'indagare il motivo di tale squisita raffinatezza; che finisce a scoprire naturalmente nel fatto che « gl'Italiani non possono sopportare di veder toccar le vivande con le dita, *seeing all mens fingers are not alike cleane*: ».

Concludendo per quanto riguarda il *Volpone*, a noi sembra dunque che anche in questa bella commedia Ben Jonson abbia di proposito utilizzato con grande larghezza i consueti materiali e motivi italiani; soprattutto per gusto letterario e per inclinazioni artistiche che lo facevano naturalmente rivolgere di preferenza verso le pittoresche scene e la colorita, varia multiforme umanità italiana. Non è da escludersi forse, che il suo severo moralismo, come nel caso di quasi tutti gli Elisabetiani, non affiori anche qua e là in blande critiche ed in ironiche allusioni alla corruzione italiana. Ma da questo, al dire che il Jonson intese fare di *Volpone* una requisitoria anti-italiana o per lo meno anti-veneziana, ci corre.



Passiamo ora all'*Alchemist* (1610) dove, a farlo apposta, l'elemento italiano riappare ancora una volta. Se pur la scena di questa forte

commedia è posta in Londra ed i personaggi sono inglesi; se pure nel prologo di essa il Jonson ha scritto che:

Our scene is London, 'cause we would make
[known

No country's mirth is better than our own.

tuttavia il grande scrittore ricorre, anche in questo dramma, a modelli ed esempi italiani. Vediamo anzi apparire qui, sia pure nella sua forma minore di commediografo, la grandiosa figura di Giordano Bruno; onde qui apriamo quella serie di accenni all'influenza del Bruno sul teatro inglese, ch'è uno dei problemi più sconcertanti e pericolosi a trattarsi, per l'assoluta mancanza, fino ad oggi, di basi concrete e di punti d'appoggio su cui fissare la ricerca. Limitiamoci pertanto ad indicare succintamente l'influsso esercitato dal Bruno sul Jonson; chè intorno al Nolano ed alla sua azione sulla letteratura inglese, tanto è stato detto, rivalutato, congetturato in tempi recenti, che a noi conviene qui accontentarci di un solo cenno, per diffonderci poi alquanto di più, quando verremo a dir dello Shakespeare.

Che *Il Candelaio* abbia avuto una risonanza ben maggiore di quanto non si fosse pensato fino a poco fa, lo Spampanato ed altri hanno

già chiaramente dimostrato (8). In Francia soprattutto con de Bergerac e Molière la commedia del Fastidito compie una carriera brillante e fortunata. Ma in Inghilterra le cose vanno diversamente, poichè un assoluto silenzio, com'è noto, circonda il nome del Bruno colà, dove pur egli visse ed operò e pubblicò parecchi libri durante due anni e mezzo.

Il Child per il primo mise in evidenza il fatto che diversi caratteri del *Candelaio*, si ritrovano rielaborati nell'*Alchemist* (9). Il *Candelaio* era stato pubblicato a Parigi nel 1583, l'*Alchemist* appariva nel 1610. I caratteri del libertino Bonifacio e del tirchio e gonzo Bartolomeo son fusi in Jonson nel tipo di Sir Epicure Mammon; così Subtle assorbe i tipi del mago Scaramurè e Cencio l'alchimista; Face sarebbe il ribaldo Sanguino, e Dol Common la ruffiana Lucia.

Quantunque sia più che probabile, anzi certa, la conoscenza del *Candelaio* da parte di Ben Jonson [e tutte le gravi elucubrazioni di certi critici intorno alla presunta conoscenza od ignoranza di una data lingua, sono per noi

(8) Cfr. V. SPAMPANATO, in prefazione al *Candelaio* (LXI, e seg.).

(9) Cfr. C. G. CHILD: *The Nation*; 28 luglio 1904, e *Publications of Mod. Lang. Ass. of America*; 1905.

obbiezioni assurde] (10), pure noi non possiamo trattenerci dal notare che tale fonte s'ha sì da riconoscere, ma solo in senso alquanto generico. Ben Jonson non prese mai un dramma da una fonte sola. Esso fuse, elaborò, plasmò a modo suo, ponendo nel crogiuolo della sua coltura e del suo talento, infiniti elementi. Così avvenne in *Volpone*, così in *Epicene*, così in *The Devil is an Ass*; e quasi sempre vicino ad elementi, moderni, si può scoprire il motivo classico, plautino per lo più, che nel classicissimo Jonson non manca mai.



Anche le commedie romanzesche del Della Porta con gli avventurosi rapimenti da parte dei Turchi, le piraterie, le patetiche agnizioni, i travestimenti, lasciarono traccia notevole su tutti i teatri europei. Il Rotrou ne tradusse in francese alcune, mentre il Tomkins uti-

(10) Alcuni critici appoggiandosi alla testimonianza del Drummond (*Conversations*, 5) sostennero che Jonson non conosceva l'italiano e conclusero che non poté quindi appropriarsi motivi letterari italiani; così come ci si basa sulla famosa frase di Jonson per negare la conoscenza delle lingue classiche allo Shakespeare. Per conto nostro tali generiche impressioni non hanno alcun valore. Infinite sono le gradazioni di conoscenza d'una lingua, e varii i mezzi di accesso ad opere straniere, anche senza possedere una profonda conoscenza di una data lingua.

lizzò l'*Astrologo*, nel suo *Albumazar* (1616); che il Dryden a torto credette fonte dell'*Alchemist* di Ben Jonson, precedente ad esso di alcuni anni (11). Il Della Porta dovette assai piacere agli scrittori elisabettiani dell'ultima fase, per il colorito avventuroso de' suoi drammi e per i meriti letterari ch'essi indubbiamente posseggono. E dovette piacere soprattutto agli intellettuali, poichè tracce frequenti di sua influenza si trovano appunto in alcune latine *university plays*, quale ad esempio nell'*Ignoramus* del Ruggle che è basata infatti sulla *Trappolaria*, e ch'ebbe un successo immenso (1590).

In una commedia di Thomas Middleton *The Widow*, si utilizzano alcune scene boccacesche che son state rintracciate in due novelle del certaldese (12). Sennonchè anche qui dove pur abbiamo la prova della fonte novelistica, noi insistiamo a ritenere che la fonte diretta sia invece stata qualche commedia italiana, sia pure basata sulle novelle del Boccaccio. La giovane (Martia) scambiata per un ragazzo, i frequenti dialoghi da una finestra alla piazza, i nomi dei personaggi (Latrocinio, Occulto ecc.), la vivacità dello svolgi-

(11) L'*Alchemist* è del 1610, l'*Astrologo* del 1606; e l'*Albumazar* del 1616.

(12) *Decamerone* III, 3 e II, 2. Cfr. BAUMANN: *Middleton's Lustspiel The Widow und Boccaccio*, ecc.

mento, tutto ci richiama in modo evidentissimo al tipo della commedia romanzesca italiana specie del Della Porta. Così *The Witch* dello stesso Middleton, che ha per scena Ravenna, suggerisce ai critici la possibilità di una relazione con un brano delle *Storie fiorentine* di Machiavelli dove si narra la storia di Alboino e di Rosmunda. Gli è ch'è molto più facile in genere rintracciare la fonte storica o novellistica che non la diretta fonte drammatica. I drammi del 500 sono spesso perduti od obliati oggidì; ma noi siamo certi che proprio da essi derivarono agli Elisabettiani quasi tutti i suggerimenti drammatici ed i canovacci che noi pretendiamo spesso di rintracciare altrove.

Nelle commedie di Philip Massinger i frequenti motivi comici italiani sembrano spesso soltanto superficialmente sfiorati; in esso, come in Middleton, Fletcher e Beaumont, Heywood, Shirley, il tema italiano diventa in genere più convenzionale, mentre il carattere prettamente inglese della commedia domestica e di costumi assume un colorito sempre più tipicamente locale.

Cionondimeno non può a meno di stupire l'abbondanza sconcertante di canovacci e di spunti italiani anche presso questi autori. Anzi la scena ed i nomi italiani diventano in essi una specie di ossessione e di luogo comune,

dal quale sembra non si sappiano più liberare. Nè si può obiettare che si hanno anche numerosi esempi di ambienti spagnuoli, francesi o greci, e che perciò tale « italianismo » non sarebbe in fondo che un superficial mezzo d'esotismo. No, l'ambiente italiano non si limita quasi mai alla sola scena; ma si compone di altri elementi, linguistici, storici, letterari, assai più complessi. Senza contare poi il numero cospicuo di canovacci tolti da drammi e novelle italiane bene individuate, che non hanno alcun riscontro nè nella letteratura spagnola, nè in quella francese.

Il Koeppel ed altri studiosi tedeschi, hanno con pazienza assidua frugato il vasto campo del dramma elisabettiano, ed hanno per un gran numero d'essi trovato un corrispondente canovaccio italiano. Dopo le evidenti e più significative commedie di Chapman, di Jonson, di Marston, sfilano a diecine le commedie di Beaumont e Fletcher, di Heywood, di Shirley che contengono elementi italiani.

Il Giraldi Cinzio, è interessante notarlo, novelliere o drammaturgo, appare sempre in testa tra quanti Italiani fornirono canovacci e motivi agli Inglesi. *The Custom of the Country* di Beaumont e Fletcher ad esempio, è tratto dalla sesta novella della sesta deca; mentre dalla nona della decima deriva il dramma *Laws of Candy*.

Il *Love's Cruelty* di Shirley è tolto pure dal Giraldi Cinzio (*Hecatommithi*, III, 6); mentre *The Fancies chaste and noble* di John Ford è di ambiente senese, ed emana, come sempre in Ford, tutta l'atmosfera viziata e corrotta del più corrotto rinascimento. Le commedie di Sir William Davenant, che è però da considerarsi al di fuori del nostro esame come appartenente al periodo della restaurazione, sono quasi tutte impregnate di italianismo.

Il Shirley, di cui diremo qualcosa più tardi, sembra fra tutti questi autori, il più pedissequamente attaccato al tema italiano di travestimenti, agnizioni, avventure proprie della commedia romanzesca, dal quale non si distacca quasi mai. Mantova, Ferrara, Parma sono le scene delle sue commedie, nelle quali ritroviamo tipi dell'arte ed anche numerosi tipi storici; come quando in *The Gentleman of Venice* (1639) cerca di dare ai suoi personaggi (Contarini, Cornaro, Malipiero) un colorito realisticamente veneziano, richiamandosi, almeno nei nomi, a personaggi della Serenissima. Occorre anche notare che i tipi italiani di Shirley (come ad esempio la nobile figura di Foscari in *The Grateful Servant*) sono in genere tratteggiati con viva simpatia.

Infine i drammi universitari, recitati in latino soprattutto a Cambridge, si potrebbero in blocco, quasi senza eccezione, assegnare ad

una netta derivazione italiana. Le ricerche in tale campo sono ancora appena abbozzate, e molto potrebbe trovar da spigolare uno studioso paziente: quantunque il valore minimo e puramente accademico di tali drammi abbia finora giustamente allontanato gli studenti ed i critici da essi. Già accennammo all'*Ignoramus* tratto dalla *Trappolaria*. Del Della Porta si tradussero inoltre, per cura di Walter Hawkesworth, la *Francesca* e la *Cintia*, con i titoli di *Leander* e *Labyrintus*; ambedue le commedie recitate a Cambridge nel 1598 e 1599.

Ancora un'anonima commedia, *Hymaenes* (1580), utilizza episodi del Decamerone; mentre la *Laelia* (1590), importantissima quale probabile fonte dello Shakespeare, non era che una versione latina della famosissima commedia degl'*Intronati* di Siena, *Gl'Inganati*, di cui vedremo più innanzi. Anche *Victoria* e *Pedantius* sono rifacimenti tratti da materiale italiano; mentre numerose tragedie italiane, quale la *Roxana* (1592) di William Alabaster, tanto lodata da Samuel Johnson che la credeva originale e che non è invece se non una versione della *Dalida* (1567) di Luigi Groto, passavano in Inghilterra in un travestimento latino.

Infine anche nella commedia domestica inglese, l'allusione italiana fa quasi sempre ca-

polino. Era la veste raffinata, e spesso corrotta, di stile classico e moderno insieme di cui nessun autore poteva interamente fare a meno. Anche se la veste italiana era superficiale, e non lo era sempre, si sentiva tuttavia il bisogno d'indossarla. Dekker pone la scena della sua *Honest Whore* a Milano, la città che doveva aver fama di essere molto allegra (13). La gustosa figura di Bellafronte, che da meretrice diviene una moglie onesta per poi essere insidiata proprio da colui che l'ha persuasa a redimersi; il tipo comico del padre di lei Orlando Friscobaldo; le continue allusioni a Bergamo e ad altre località italiane, fanno dell'*Honest Whore* un dramma tipicamente *italianato* (14): senonchè Dekker, che è uno degli autori più insularmente inglesi in fondo, si prende tanto a cuore l'atmosfera italiana, che in mezzo ai suoi personaggi milanesi allude ad un tratto tranquillamente a varie località londinesi (Bridewell, Bethlem Hospital, ecc.).

(13) Il Duca di Milano, Gaspare Trebatzi (!!) si ripromette *to purge our cittie of Millan* dall'eccessiva prostituzione.

(14) Le allusioni a Bergamo, all'aria buona che vi si respira, alle belle passeggiate dei dintorni, alla cacciagione, ecc., sembrano mostrare una conoscenza precisa dei luoghi: *Bergamo doth stand — In a most wholesome aire, sweet walks, there's deere*, ecc. Non c'è dubbio che il Dekker debba essersi servito di ben precise informazioni in questo caso.

Jonson, del resto, nel *Devil's Law Case*, la cui scena è posta in Italia, ci parla pure dello Strand, del New Exchange e simili cose londinesi. Sennonchè anche qui non bisogna dar soverchia importanza a tali sbalzi inverosimili, nè si deve inferire che gli autori non badassero alla scena; gli autori, in realtà, erano perfettamente consci di tali inverosimiglianze, che servivano anzi a marcare un certo comico distacco tra l'ambiente romanzesco del dramma e la realtà del momento.

Come già notammo, e come vedremo esemplificato nel caso tipico di Marston, il vocabolario italiano degli autori elisabettiani si arricchisce continuamente; essi intercalano certe parole, alcune delle quali entreranno poi a far parte permanente del vocabolario inglese. *Signior, coraggio, malgrado, banditti, vendetta, bravo, cavalier, gazette, gondola, portico, piazza, capriccio, virtuoso, magnifico* e molti altri vocaboli ed espressioni, erano famigliari agli Elisabettiani; ed a questi termini si aggiungevano i numerosi proverbi e modi di dire che divennero popolari nell'Inghilterra d'Elisabetta, soprattutto in seguito alla pubblicazione delle opere linguistiche di Giovanni Florio, del quale avremo ancora occasione d'intrattenerci venendo a parlare dello Shakespeare.



Il drammaturgo elisabettiano più sconcertante, più ineguale, più ricco di spunti potenti e di intollerabili sciatterie è certamente John Marston. E' anche il più difficile da classificare, poichè i suoi drammi per lo più non sono nè tragedie nè commedie, ma piuttosto torbide tragicommedie, piene di acredine satirica e di enfasi oratoria.

Marston era figlio di una Maria Guarsi, figlia di un chirurgo italiano stabilitosi in Inghilterra; avrebbe dovuto avere dunque un po' di spirito italiano in sè, che infatti qua e là trapela nelle sue opere, se non altro nella larga parte ch'egli dà ai soggetti ed ai motivi d'Italia. Sennonchè tale largo uso che egli fa dell'elemento italiano è più che altro inteso a satira tagliente, a discredito aspro, secondo il modo consueto dei protestanti elisabettiani di questa generazione. Si può anzi dire che con Marston si sviluppi, nel dramma inglese, quella persistente azione di denigrazione della vita italiana, che è uno degli aspetti più singolari del fenomeno che stiamo esaminando. Vedremo più innanzi come l'elemento religioso avesse una forte parte in tale denigrazione, che voleva colpire soprattutto, attraverso le cose d'Italia, Roma.

Marston comincia come poeta satirico a circa ventitre anni, nel 1598; e subito si trovano in lui frequenti spunti sull'immoralità italiana:

*Didst thout to Venis goe ought els to have
But buy a lute and use a curtezan?*

Nel poemetto satirico *Scourge of Villainy* (1598), Marston deride aspramente la voga dei termini italiani usati per la scherma ed altri esercizi sportivi. Su cinque drammi del Marston, quattro sono di ambiente italiano, ancorchè riesca difficile identificarne le fonti letterarie. Uno di essi tuttavia, il *What you will*, non è che la versione libera di un dramma italiano: *I morti vivi* (1576) dello Sforza degli Oddi, un autore che con Raffaello Borghini diffuse quel tipo di commedia avventurosa e romanzesca in Italia che venne largamente trattato poi dal Della Porta.

Il Marston, che entrò nella carriera ecclesiastica nel 1616, è un tipo di misogino bilioso, tipo molto comune specie in quel tempo, che affibbia alla donna tutte le colpe dei malanni che affliggono il mondo (15). E' di tempera-

(15) Nella *Insatiate Countesse* i versi misogini sono frequentissimi (Cfr. ad es. *Man were on earth an angell but for woman. — Women are made of blood without soules*, ecc.). Anche talé misoginia di maniera, è probabilmente

mento acido, incline alla satira ed alla zuffa letteraria; e se la figura di Crispinus nel *Poetaster* di Jonson rappresenta veramente Marston, i capelli rossi e la corporatura mingherlina del personaggio jonsoniano dovevano essere appropriate al suo carattere bisbetico. In *Antonio and Mellida* (1599) e nella sua continuazione *Antonio's Revenge* (1602), le allusioni a cose italiane sono continue; anzi in essi si può notare un vero e proprio tentativo di italianizzare il dialogo e l'atmosfera in modo profondo, intercalando espressioni e intere frasi italiane, oltre a continui richiami a località, a personaggi, ad usi e costumi, e così via. Una certa asprezza ed enfasi di colorito, una certa vivacità di situazioni, può far pensare che Marston meglio penetrasse la psicologia italiana che non i suoi colleghi elisabetiani; ma in realtà anche l'Italia di Marston, a parer nostro, resta di maniera; è sempre la Circe, ammirabile per molti lati, ma vista convenzionalmente con gli occhiali di un insulare anglicano uscito dall'Università di Oxford. Marston ama comporre interi brani nel solito ibrido italiano elisabetiano. Sembra in verità che quei bravi Inglesi si divertissero un mondo

una *posa* di gusto letterario italiano. Sappiamo come i versi dell'Ariosto contro le donne (*Orlando Furioso*, XXVII, 101) fossero, ad esempio, popolarissimi. Se tale misoginia verbale fosse stata un po' applicata anche nei fatti, il mondo vi avrebbe grandemente guadagnato.

a schiccherare qualche verso italiano, in parte per mostrare la loro cultura umanistica, ma soprattutto per far dello spirito, per burlarsi quasi del sonoro eloquio italico che a loro cominciava a sembrare (nè tale impressione fu isolata e si fermò lì) enfatico e declamatorio e convenzionale. Come si dovevano dilettere alle rappresentazioni della commedia dell'arte specialmente per la mimica indiavolata, le gesticolazioni e le moine dei nostri attori, così essi si divertivano alla sonorità piacevole, canora della lingua nostra. L'Inglese ha qualche volta, ancor oggi, l'inclinazione di ridere al suono di una lingua straniera, specialmente neo-latina; un po' al modo che tenevano i Germani alcuni anni or sono, quando pronunciavano con voluttà e con tuonanti risate « *Funicoli, Funicolà*, o « dolce far niente », ed altre simili espressioni, rivelanti per loro quasi l'effeminato istrionismo della gente mediterranea. Nelle sue tragicommedie il Marston, specie in momenti patetici, usa la lingua italiana, sconciamente spropositata tuttavia. Riportiamo qui, per averne un'idea, qualche brano:

Antonio: O svanisce il cor in un soave bacio

Mellida: Muiono i sensi nel desiato desso;

Ant.: Nel Cielo può esser beltà più chiara?

Mell.: Nel mondo può esser beltà più chiara?

Ant.: Dammi un bacio da quella bocca beata,

Bassiami..., ecc. (16)

Non val la pena di continuare. Noi tendiamo anzi a credere che il Marston, il quale ostenta frequenti richiami alla musica, e doveva certo essere amante di essa, conoscesse l'italiano (che però non doveva aver appreso molto bene dalla madre sua) piuttosto attraverso alla musica, alle canzoni, madrigali, cori che in quel tempo avevano già grande voga e che preludevano al fiorire del nascente melodramma. Alcuni versi italiani infatti intercalati qua e là, richiamano nettamente certi canti e lamenti di Dafni, di Arianne o di Euridici quali si trovano nelle canzonette, *arie*, o nei primi libretti del tempo. Per esempio questi:

O me infeliche misero, o lamentevol fato...

.

Maledetta fortuna; che dura sorta

Che farò, che dirò, per fugir tanto mal!

(16) Cfr. *Antonio and Mellida*: IV, scena 1. L'edizione del Bullen (1897) dà una lezione alquanto più corretta di tali versi italiani. Noi ci siamo attenuti piuttosto a questa lezione che non a quella di G. O. Halliwell (1856) che riesce quasi incomprensibile tanti sono gli strafalcioni ortografici e grammaticali, probabilmente aggiunti nel corso delle varie edizioni. Il Bullen del resto si attiene ai *quartos* che noi tuttavia non abbiamo direttamente esaminato.

Nello stesso dramma, *Antonio and Mellida*, il Marston esprime qualche apprezzamento curioso su cose italiane che rivela una conoscenza alquanto minuta di certe caratteristiche locali. La madre ed il nonno italiani dovranno pur avergli dato qualche nozione sulle cose d'Italia, ch'egli potè poi ricordare in età matura. Il figlio del duca di Milano, che porta il bel nome di Matzagente, usa fare il gradasso, lo spacccone; ed allora Alberto, un veneziano, spiega che ciò è ben naturale in un milanese; ed ecco perchè: « *For Millane being halfe Spanish, halfe high Dutch, and halfe Italians, the blood of chieftest houses is corrupt and mungrel'd; so that you shal see a fellowe vaine glorious for a Spaniard, gluttonous for a Dutchman, proud for an Italian, and a fantastick ideot for all. Such a one conceipt this Matzagente* »

Nessuno può negare che in questa curiosa diagnosi dei milanesi un po' vanagloriosi e ghiottoni, non si contenga qualcoserellina di vero, riconoscibile anche dopo oltre tre secoli; quantunque la curiosa spiegazione etnica fornitaci dal Marston non possa convincerci troppo.

I richiami storici sono al solito allegramente fantastici. Piero Sforza è duca di Venezia, che si annette mezza Italia e mira a conquistare Roma; i richiami veneziani con San Marco,

Rialto, ecc., sono i consueti motivi locali comunemente noti a quel tempo. Ma c'è in tutto Marston un lampeggiar tempestoso di acre satira o di crudele tragedia che lo distinguono da tutti gli altri, eccettuato forse Webster. Nel *Malcontent*, Malevole, ex-duca di Genova, così insulta la moralità della propria città: « *I would sooner leave my lady singled in a bordello than in the Genoa palace...* », poichè la vita dei palazzi italiani è così viziosa, corrotta, effeminata « *Soft rests, sweet music, amorous masqueres, lascivious banquets...* », cosicchè riesce quasi impossibile per le donne mantenersi oneste (17).

Occorre notare però, nel caso di Marston, che in qualche punto la scorrettezza storica è deliberatamente voluta. Nella prefazione del *Malcontent* ci dice infatti che egli ha *willingly erred* nel dare nomi sbagliati alle famiglie genovesi; per evitare proteste e discussioni, che evidentemente erano sorte da parte forse di qualche famiglia italiana troppo sconciamente dipinta in qualche dramma del Marston.

Nella *Dutch Courtezan* (1603) i motivi italiani sono pure frequentissimi. La protagonista porta il nome della servetta libertina *Francischina*, come viene rappresentata negli scenari dello Scala. L'intreccio deriva dal Ban-

(17) Cfr. *Malcontent*, III, 1.

dello (II, 24) probabilmente attraverso il Painter (III, 44).

Nel *Fawne* o *Parisitaster* (1606) lo spunto pare a qualcuno richiamarsi al Boccaccio (III, 3) (18); ma anche qui avremo più probabilmente una derivazione mediata attraverso al dramma italiano erudito o dell'arte, che al solito avrà a sua volta utilizzato il materiale fantastico della novella.

Nell'*Insatiate Countesse* (1610) l'irritazione contro i costumi italiani sembra grandemente cresciuta. Non è più qui la burla per l'enfasi italiana che trapela qua e là, ma piuttosto l'acredine anglicana contro l'immoralità di quelli che venivano identificati come costumi cattolici romani. Ma mentre il tono reprobatorio degli Ascham, dei Mulcaster, e perfino dei Nash è serio e misurato, in Marston invece diviene insolente e spesso volgare. Per lui le donne, in Italia, sono tutte prostitute e gli uomini tutti libertini.

In conclusione c'è, nel Marston, una violenza di tinte, un'acredine polemica, un certo cinismo brutale, ancorchè mascherato da anglicanismo, che lo differenziano dagli altri Elisabettiani. Non per nulla il buon Lamb, delicato assertore del primato del buon senso e

(18) Cfr. KOEPEL: *Quellen Studien*. Anche qui i nomi dei personaggi ci richiamano la commedia italiana (*Don Zuccone*, *Amoroso*, *Debile-dosso*, *Puttotta*, ecc).

della buona salute nell'arte, constatata che Marston manca di *sanity*. Verissimo; ed è in questo senso, assai più vicino di molti altri al torbido spirito della decadenza italiana, di cui egli può criticare per rabbia moralistica i vizi, che sono tuttavia, lo si sente dalle sue opere, i suoi vizi; come quando fa l'esaltazione della vendetta (tipica passione italiana, secondo i nordici, che ci fan persino l'onore di usare la nostra parola) là dove conclude:

*« Sons that revenge their father's blood are
[blest ».*

Infine, notiamo in Marston una forte nota di pessimismo aspro, senza luci, con tendenze crudamente ciniche, assai rare anche nei più cupi degli Elisabettiani. E con Marston, noi siamo passati dalla commedia alla tragedia, chè il suo torbido sarcasmo è infatti assai più incline al pianto che al riso.

VII.

Il “machiavellismo” nel dramma elisabettiano.

Scadimento dell'influenza letteraria. - Nuovi elementi sociali e psicologici. - Il “machiavellismo”. - Marlowe e il tipo di Barabas. - Altri tipi machiavellici. - I vizi d'Italia. La crisi della coscienza etica italiana. - La reazione elisabettiana.

Giunti a questo punto della nostra indagine, quasi a saldare quanto s'è venuto dicendo con quello che ancor resta a dire, conviene soffermarsi brevemente su altri aspetti e maggiori significati che il motivo italiano è venuto assumendo nel corso dell'epoca elisabettiana.

Abbiamo finora considerate le manifestazioni del dramma inglese con occhio quasi esclusivamente rivolto al puro fattore letterario. Senza indugiare in dettagli analitici di valore secondario per il caso nostro, ci siamo tuttavia soffermati sui vari esempi atti ad illustrare le gradazioni e l'intensità della diretta influen-

za degli autori italiani sui drammaturghi inglesi. Abbiamo quindi accennato a fonti ed imitazioni libresche, a paralleli, a rifacimenti e così via. Ci parve legittimo considerare l'elemento letterario e le relazioni strettamente culturali su un primo piano in relazione soprattutto alla prima fase della vita elisabettiana; poichè appare appunto evidente tale attivissimo scambio di atteggiamenti, di mode, di impronte letterarie durante i primi decenni elisabettiani. Ma con l'assunzione ai maggiori fastigi dell'arte, della seconda generazione dei drammaturghi, che coincide con il rapido decadimento della letteratura italiana, e con la quasi cancellazione dell'Italia dalla vita politica ed economica d'Europa, eccezion fatta in parte per Venezia ancora eretta, la situazione cambia poco a poco singolarmente. La letteratura italiana viene smarrendo in gran parte il suo fascino, ed i modelli italiani non costituiscono più testo inappellabile. *L'ipse dixit* del Petrarca, del Sannazzaro, dell'Ariosto, del Tasso, sta perdendo di forza e d'autorità di fronte al rinvigorito spirito nazionale e di fronte al rapido sorgere di altre letterature, che producevano dei Montaigne, dei Rabelais, dei Cervantes, dei Camoens.

Inoltre lo spirito romantico ed originale dei nuovi autori inglesi, rende in gran parte lettera morta i frigidì regolamenti letterari, i

trattati e i discorsi degli stilisti, la poesia d'occasione e cortigiana, il dramma classicheggiante, ch'erano stati fattori importanti nel plasmare il gusto e le tendenze dei Gascoigne, dei Lyly, dei Peele, dei Greene. Non si vuol già dire che tali effetti s'interrompano di colpo; ma piuttosto che il mutato spirito dell'epoca si vien poco a poco straniando dalle manifestazioni puramente letterarie e classicheggianti del Rinascimento italiano. In Marlowe, ad esempio, tali influenze saranno già attenuate, come lo saranno in Shakespeare, in Webster, in Ford. Nè importa se invece abbiamo potuto ritrovarne tracce in Jonson o in Chapman o in qualche altro.

Ma se l'influenza letteraria e libresca vien poco a poco smorzandosi, d'altro lato in suo luogo si forma, per il convergere di multiformi elementi singolarissimi, una specie di nuovo mito intorno al nome d'Italia, che investirà, agli occhi degl'Inglesi, tutte le manifestazioni della vita italiana. Perduto poco a poco il primato estetico e letterario e cominciandosi a vedere in sintesi, ad una certa distanza di tempo, la civiltà del Rinascimento con i suoi splendori da mille e una notte e con le sue ombre infernali, si viene determinando presso gli intellettuali inglesi una nuova visione della cultura italiana ed un nuovo atteggiamento psicologico verso di essa. Lo spirito della ri-

forma protestante, che metteva in primo e quasi unico piano il problema morale, la grande vigoria politica e sociale che si rivelava ogni giorno più poderosamente in Inghilterra, fecero sì che, di fronte alla civiltà italiana, si assumessero poco a poco atteggiamenti quasi essenzialmente etici e religiosi.

A poco a poco la vita sociale e la psicologia stessa degli Italiani venne a prospettarsi come il maggior problema spirituale dell'epoca; e gli scrittori elisabettiani, distaccatisi mano a mano dalle superficiali espressioni letterarie, affondarono il loro occhio indagatore nella realtà etica e psicologica di quella vita. Quando dal dramma classicheggiante, dalla commedia d'intrigo e di costumi, passiamo alla tragedia romantica, al più grandioso e potente prodotto cioè del genio elisabettiano, noi constatiamo subito che una nuova corrente di risonanze italiane si viene delineando. Lo Schelling che, dopo quello religioso e nazionale, riconosce nell'elemento italiano il più forte fattore dinamico del dramma elisabettiano, osserva che l'influenza italiana, facilmente rilevabile nella scelta dei soggetti e nel trattamento di essi, si rivela soprattutto « *in a romantic atmosphere which was cast upon every-* » (1). Era dunque cotesta vaga atmosfera

(1) Cfr. SCHELLING: *Elisabethan Drama*; I, XXIX.

semplicemente l'illusione di un'Italia di sogno, irreale, od emanava realmente ed aveva invece saldo fondamento nell'anima e nella pratica italiana del tempo? Era l'Italia vera quella di Webster, di Tourneur, di Ford, dello Shakespeare tragico, o non piuttosto era vera quella di Lyly, della commedia, del dramma pastorale, dei *masques*? Che cosa si rifletteva insomma dello spirito, del carattere, dei costumi d'Italia in queste tragedie elisabettiane, che ritornano anch'esse, come le farse e le commedie, con insistenza impressionante, a Firenze, a Milano, a Ferrara, a Napoli, ma con animo mutato, con ansia tragica, con più profondo spirito indagatore?

Tali domande coinvolgono tutto un problema di psicologia storica, per arrivare a comprendere la vera portata dell'urto spirituale verificatosi tra la coscienza etica elisabettiana e quella estetica del Rinascimento italiano; tra la rude esuberanza barbara dei primitivi inglesi, frenata tuttavia dalla nuova disciplina morale della Riforma, e la dissolventesi coscienza civica ed etica italiana, scardinata dall'individualismo frenetico e dall'estetismo, signore assoluto di ogni atto.



La valutazione sintetica della civiltà del Rinascimento ha affaticato le menti dei maggiori critici moderni, e la questione resta, del resto, sempre aperta all'inesauribile indagine. Il Burckardt ed il Symonds, il Villari ed il De Sanctis, hanno recato luce sopra tale problema fondamentale della storia e della filosofia moderna. Anche per quanto concerne il campo limitato dei rapporti anglo-italiani durante l'età elisabettiana, nell'ordine sociale e psicologico, numerosi studiosi ci hanno dato quadri notevoli ed istruttivi; quali Vernon Lee, il Gargano, l'Einstein, lo Schelling, l'Elze, ecc. Cionondimeno, ancorchè non sia nostra intenzione di soffermarci in generalità necessariamente monche, prima d'iniziare la cronaca degli elementi italiani nelle tragedie romantiche e d'eccidî, ci sembra opportuno soffermarci alquanto a prospettare taluni « stati d'animo » che s'eran venuti formando in Inghilterra sotto la pressione della civiltà italiana verso la fine del cinquecento; « stati d'animo » e punti di vista ch'ebbero importanza suprema nel determinare poi l'orientarsi di certi atteggiamenti etici ed artistici, che sono soprattutto evidenti nella tragedia romantica; poichè se la commedia ritraeva piuttosto

dell'Italia i lati pittoreschi ed in modo ovvio gustosi e divertenti e comunque superficiali, la tragedia invece pretendeva di dare della vita italiana una visione drammatica, ben altrimenti profonda e significativa.

Uno dei motivi più insistentemente ripetuti nella tragedia inglese, motivo soggetto a variazioni continue e sempre ricorrente come un lugubre tema di maledizione wagneriana è, com'è noto, quello del *machiavellismo*. Tutto un atteggiamento spirituale, tutta una concezione della vita venne sintetizzato nel tardo cinquecento dagli Inglesi, e non solo dagli Inglesi, in questo termine.

Vale la pena di rifarsi un poco addietro e di mostrare brevemente quali fossero le vicende del « machiavellismo » in Inghilterra; per tentare più tardi un apprezzamento sintetico di tale singolare ripercussione psicologica e culturale.

Thomas Cromwell, il ministro di Enrico 8°, che venne giustiziato nel 1540, fu il primo introduttore in Inghilterra delle dottrine politiche del Machiavelli; ed anche a lui, come ad infiniti altri, pare che tali dottrine non portassero fortuna. Il cardinale Pole dice del *Principe*: « *I saw that it had been penned by the finger of Satan* »; ma riconosce tuttavia che le dottrine machiavelliche venivano adottate

dagli statisti inglesi (2). Noi ci accontentiamo di notare che il machiavellismo politico, venne largamente adottato dalla stessa regina Elisabetta, durante il cui regno uomini come Lord Burleigh e Bacon furono notoriamente studiosi e seguaci del Machiavelli e del machiavellismo.

Ora, fin dall'inizio in Inghilterra, si verificò una completa fusione tra Machiavelli e « machiavellismo »; e l'un termine e l'altro servirono ad esprimere tutto quel codice di norme morali e politiche basate sul diritto della forza e dell'astuzia, che i vari despoti credettero di poter erigere a solo sistema regolatore della loro vita privata e politica.

Vediamo che proprio un inglese, il cardinale Reginaldo Pole, fu colui che nella sua *Apologia* iniziò la campagna anti-machiavellica. Anche in Italia, è vero, il Giunta pubblicando il *Principe* nel 1531, si trovò in dovere di giustificarsi quasi, col dire che è meglio conoscere i veleni per potersene proteggere; mentre il plagiatore Nifo tentò anche in certo modo di attenuare il virus di tali veleni. Ma in realtà l'interpretazione empirica della dot-

(2) Il Froude tuttavia refuta quest'opinione del Pole. Cfr. Hist. II; cap. VI, pag. 109, nota. Sappiamo tuttavia che Bacone scrisse: « *We are much beholden to Machiavel and others that wrote what men do, and not what they ought to do:* ».

trina machiavellica veniva poco a poco diffondendosi; più nella sua affascinante veste di utilitarismo spicciolo, di insegnamenti normativi, che non nei suoi postulati di scienza politica. Taluni di questi postulati profetici, forse potevano spaventare i Gesuiti (come l'idea della sottomissione della chiesa allo stato) e spingere Paolo IV a bruciar Machiavelli in effigie nel 1559; ma dopo tutto erano i sofismi capziosi degli avvertimenti pratici della morale machiavellica, al di fuori dei suoi nobili fini, che finivano per ottenere un loro effetto fatale di corruzione da cui pochi si salvavano. « Non può nè debbe un Signore prudente mantenere la fede, spente che siano quelle ragioni che la fecero promettere ». Qualunque fosse il grande fine recondito e l'intimo senso ideale della dottrina machiavellica, è indubbio che gli effetti perversi della metodica empirica del suo insegnamento non devono dallo storico venire trascurati.

Il Machiavelli era passato in Francia con Caterina de' Medici, ed i Valois l'avevano tenuto assai caro. Si dice che tanto Enrico 3° quanto Enrico 4° avessero indosso il *Principe* quando furono uccisi. Prova singolare anche questa che le interpretazioni volgari degli espedienti machiavellici non portano generalmente fortuna. Ma chi veramente creò il mito del machiavellismo e purtroppo lo identificò

con il carattere italiano, fu l'ugonotto Innocenzo Gentillet, che nel suo *Discours sur les moyennes de bien gouverner*, detto l'*Anti-Machiavel*, pubblicato a Losanna nel 1576, incolpa Machiavelli di tutti i malanni del mondo, compresa la strage di S. Bartolomeo. Il Gentillet sostiene che « *il ne fut jamais homme au monde plus fouillé et contaminé de tous vices et meschancetez que luy* ». Tale opinione prevaleva, del resto, anche presso molti Italiani, e basti ricordare il Paruta, il Botero, il Campanella, senza parlare degli scrittori gesuiti, quali il Possevino, ecc.

Ma il *Principe*, intanto, si diffondeva mirabilmente; ancorchè venisse tradotto in inglese dal Dacres soltanto nel 1640. Pure assai presto si comincia a parlarne in Inghilterra. Ascham ne fa cenno, Sidney e Gabriel Harvey lo leggono. Nel 1577 il libro del Gentillet veniva tradotto in inglese da un Simon Patericke; e da questa traduzione in gran parte dovette diffondersi nella società inglese una conoscenza unilaterale e crudelmente satirica del grande segretario fiorentino. Robert Greene, insieme a Thomas Kyd, per primi drammatizzavano sentimenti di sapore machiavellico. Il tipo del despota, del dissoluto cinico che teorizza freddamente sui suoi principî, è indubbiamente un riflesso d'ispirazione machiavellica. Il Greene usa ripetutamente il termine

machiavilian in senso di ribaldo. Nash chiama un tale « *An apostata, an hypycrite, a Machavill, a cousner, a jugler* ». Simili espressioni usa il Lyly. Il Lorenzo della *Spanish tragedy* è tutto animato da tale machiavellismo spicciolo. Il Boas dice che con Lorenzo « *the Machiavellian politician, makes his entry on the Elisabethan stage* ».

Ma chi addirittura porta sulla scena il Machiavelli e ne fa l'animatore di poderose creature tragiche, è Cristoforo Marlowe. Le figure di Barabas e di Tamburlaine sono certo animate da quel soffio d'individualismo dispotico, di strapotente volontà di dominio che il Machiavelli vuole infondere nei suoi eroi. Non ci pare abbia torto il Meyer, quando asserisce che « *Had the Prince never been written his three great heroes* (il Meyer aggiunge ai due citati anche Faustus) *would not have been drawn with such gigantic strokes* ». Infatti il Marlowe è invasato di passione e di eroica violenza, tutta impregnata di Rinascimento italiano, tutta paganità, individualismo, volontà di potenza. Il suo stupefacente *Jew of Malta* è uno dei drammi più impressionanti del teatro inglese; e il prologo della tragedia non è altri che Machiavelli, lui stesso in carne ed ossa. Cosa dice il povero grande fiorentino, trascinato alla ribalta? Tentiamo di rendere in italiano l'intero prologo:

ENTRA MACHIAVELLI:

Benchè il mondo creda Machiavelli defunto,
In realtà il suo spirito era solo volato oltre le Alpi;
Ed ora che il Guisa è morto, ei vien dalla Francia
A visitar questo paese e a ordir beffe con i suoi compari.
A taluni forse il mio nome riesce odioso;
Ma guardatemi dalle lingue di quelli che m'amano!
Fate lor sapere ch'io sono Machiavelli
Che non do alcun peso agli uomini e tantomeno alle lor
[parole.]

Io ammiro coloro che più m'odiano.
Quelli che parlano apertamente contro ai miei libri
Mi debbono pur leggere; e di là a poco raggiungeranno
La Cattedra di San Pietro; e quando mi gettan via
Saranno avvelenati dai miei seguaci che sopravvengono.
Tengo che la religione sia un giochetto da bimbi,
E che non ci sia vero peccato se non nell'ignoranza.
Gli uccelli dell'aria vi diranno dei delitti passati!
Mi fa vergogna star ad ascoltar certe corbellerie.
Molti cianciano di titoli della corona
Dei diritti che ha Cesare all'impero....
La forza per prima cosa fece i re; e le leggi furon sicure
Quando, come quelle di Dracone, venner scritte col sangue.
Dal che deriva che una cittadella ben costruita
Può comandar meglio di qualunque ordine scritto.
La qual massima se avesse osservata Falaride
Non avrebbe mai muggito in un bove di bronzo
Per l'invidia di un grande. O poveri omiciattoli
Invidiatemi e non compassionatemi!
Ma dove vado? Io non vengo qui in Inghilterra
A far una predica; ma a presentar la tragedia d'un ebreo
Che sorride al vedere i suoi forzieri ricolmi
Di danaro acquistato seguendo i miei sistemi.
Desidero solo questo: accoglietelo come merita
E non trattatelo male per il fatto che sia un mio discepolo.

L'ebreo di Malta adunque, rapace, omicida, senza coscienza nè legge, ma animato da una geniale potenza di maleficio, si considera discepolo di Machiavelli, anzi superuomo addirittura educato all'italiana! Tutte le bricconerie di cui il genio di Barabas è fecondo, egli le ha imparate in Italia. Il veleno ch'egli usa per avvelenare la figlia Abigail e tutte le monache con essa, è una certa polverina che egli ha comperato in Italia, e precisamente ad Ancona. Ha persino studiato medicina in Italia, ma per mandare al mondo di là i clienti. (...*I enriched the priests with burials...*). Cinica violenza, volontà di dominio, insensibilità morale, ecco dunque quel che trova Barabas nella penisola.

I due tipi di Bellamira, la prostituta, e di Pilia-Borsa, il ruffiano, sono, ahimè, italiani. I clienti di Bellamira, per di più, sono tutti gente dotta, gran dottori di Venezia e di Padova (*scholar, I mean, learned and liberal*). Infine le poche parole italiane che intercala qua e là, sono tutte, bontà sua, parolacce più o meno sconce (*spurca*, diretta alla figlia che si fa monaca, *cazzo*, *diavolo*, ecc.) Il Marlowe adunque ci dà un quadro tipico e turpe dell'individuo machiavellizzato, per così dire, all'italiana.

L'*Ebreo di Malta* è la grande fonte adunque del motivo machiavellico nel dramma elisabet-

tiano. Anche Fulke Greville, poi Lord Brooke, da buon uomo politico scrive drammi che sono piuttosto trattati politici. Il Lamb osserva infatti che il teatro del Greville è « *no-ve parti Machiavelli e Tacito, ed una parte Sofocle e Seneca* ». Tanto in *Mustaphà* che in *Alaham*, le sentenze di gusto machiavellico sono frequentissime. Eccone una:

*Kill not thy sister; it is lack of wit
To do an ill that brings no good with it.*

Questo *wit*, questa furberia, questo considerer prova di grande intelligenza, e perciò cosa ammirabile, il saper fare raffinatamente il male, veniva considerato dagli Elisabettiani la quintessenza dell'ingegno italiano. Era l'estetismo che, eretto a solo criterio anche della vita pratica, produceva i suoi rovinosi effetti di frantumazione della coscienza morale.

Il motivo del « machiavellismo » si può dire, del resto, sia onnipresente nella tragedia elisabettiana, e tutti i drammaturghi, quasi senza eccezione, ne fanno largo uso. Il Meyer fa ammontare a 395 le allusioni a Machiavelli nel dramma elisabettiano. Si basano su di esso per dar rilievo all'eterna lotta umana tra il bene ed il male, il lecito e l'illecito. Il diritto della forza, che era divenuto l'idolo dei dottrinari italiani, non si capisce sempre bene se fautori di esso o semplici osservatori di una

creduta fatalità, aveva suscitato nella coscienza puritana inglese, già impregnata di moralismo e di liberalismo, una violenta reazione, sia pure in molti casi soltanto apparente. Se le nobili famiglie italiane si disgregarono in feroci congiure, in diaboliche imprese di violenza per prevalere le une sulle altre ad ogni costo; se Pandolfo di Siena, come i suoi simili Borgia, Malatesta, De Medici, Farnese proclamava che « Non è più luogo alle leggi; gli uomini che le hanno fatte le possono disfare. Tutte le cose debbono ubbidire alla forza »; se la *real-politik* machiavellica, che tanto piacque ai dottrinari tedeschi, che con essa portarono alla rovina il loro paese, dominava e frantumava la vita italiana del tempo; noi abbiamo per contro, nella tragedia elisabetteana, tutta una importantissima ancorchè inconscia confutazione di tali illusorie metodiche della politica e della morale. Confutazione, occorre notare, che è in gran parte viziata dal pregiudizio protestante, sempre incline a trovar brutture e torti in tutto quanto emana dal mondo cattolico-romano. John Webster, dopo aver attaccato da buon protestante la corruzione romana (poichè là infatti stava il centro dello scandalo), sintetizza la sua condanna delle dottrine in voga, dell'arrivismo violento e della criminale volontà di potenza con questi versi:

There are some sins which heaven doth duly
[punish

In a whole family. This is to rise
By all dishonest means.

Machiavelli dice nei *Discorsi*, esser « cosa sapientissima simulare in tempo la pazzia ». Ora anche questo motivo è utilizzato dagli Elisabetiani e dallo stesso Shakespeare come parte di quel bagaglio d'innunerevoli astuzie e trucchi immorali che andavano sotto il nome di *machiavillian tricks*. I tipi di Jago, di Riccardo III, di Angelo in *Measure for Measure*, di Claudio in *Much Ado*, di Amleto stesso e tanti altri presso altri autori, fanno spesso pensare ad evidenti richiami machiavellici. D'altro lato poche voci isolate sembrano mostrare qualche ammirazione pel fiorentino; come quando Marston si riferisce alla pazzia simulata:

Why by the genius of that Florentine,
Deepe, deepe observing sound brain'd Ma-
[chiaveil
He is not wise that strives not to seeme foole.

Anche Jonson, almeno una volta, chiama Machiavelli « *the great doctor of State, Machiavel* ». Bacone com'è noto, nutrive pro-

fonda ammirazione per il grande fiorentino, di cui tentò di applicare nella vita pratica, con ben misero successo tuttavia, certe famose dottrine.

Ma in complesso, ripetiamo, il dramma elisabettiano testimonia una tendenza sdegnosamente anti-machiavellica; che è nell'ordine tipico, del resto, della mentalità inglese che culmina con le sprezzanti parole del Carlyle a tutti note: « *Truly the world has had a potter with this little Niccolò Machiavelli, and his perverse little book* ».

Se pure tutti i tipi machiavellici sono malvagi non è vero tuttavia che tutti i personaggi machiavellici siano italiani nel dramma inglese; nè che il carattere del ribaldo sia necessariamente latino. I vivi tipi machiavellici di Tamburlaine, di Mortimer, di Riccardo III, che dice:

I will... set the murderous Machiavel to
[*school...*]

ed altri ancora, stanno a dimostrare quanto diciamo. Magra consolazione cotesta poichè in realtà è indubitato che l'Italia veniva comunemente abbinata al concetto di « machiavellismo ». Gli Italiani che bazzicavano in Londra, artisti, mercanti, avventurieri, sembravano spesso, con i loro atti, più astuti che o-

nesti, piuttosto obliqui che leali, avvalorare tale generale convincimento. Il Gargano ci ha recentemente offerto una vivissima pittura alquanto impressionante, della varia folla italiana che faceva gran rumore nella Londra elisabettiana; e giustamente si rammarica che i migliori Italiani non riuscissero a far aumentare il prestigio morale dell'Italia; « i furbi, gli imbroglianti... hanno, non so perchè, qualche cosa che attrae più l'attenzione che non facciano i laboriosi, i modesti e i dotati di serie e solide qualità » (3).

Ma insomma, verso la fine del secolo decimosesto, tutta l'Europa, con unanimità impressionante, era d'accordo nel condannare la corruzione italiana. Varrebbe la pena di documentare largamente tale universale stato di animo; che è, del resto, molto chiaramente riassunto in un libello anonimo, probabilmente francese, uscito nel 1591, intitolato *The Subtelty of the Italians*, dove è fatta una requisitoria feroce contro l'immoralità italiana. Il motivo dei « vizî italiani » è un altro dei luoghi comuni del tempo; e ci sarebbe da riempire un volume con le sdegnate esclama-

(3) GARGANO: *Op. Cit.*; pag. 180. Possiamo qui di passaggio notare che l'opposto avvenne durante il Risorgimento; quando gli emigrati italiani diedero all'Inghilterra magnifica prova di capacità, onestà e grandezza. Basti ricordare: Rossetti, Panizzi, G. Ruffini, Mazzini,

zioni sulla corruzione di Venezia, sulla disonestà delle donne, sulla lussuria trabordante, sull'ateismo cinico e omicida, pronunciate da Ascham, da Nash e da tanti altri valentuomini. Si sta ancor discutendo oggi del resto, se il Rinascimento italiano sia stato pagano o cristiano, se Machiavelli abbia voluto assegnar norme di vita o soltanto constatar realtà storiche o invece additar mète concrete da raggiungere ai principi italiani o che altro; in realtà riesce assai arduo distaccar nettamente i numerosi elementi che entrano a determinare e dar vita al grande movimento, e giudicarli fin dove possibile di per sè stanti.

Angelo Beolco, il Ruzzante da Padova, diceva che non restava altro che ridere nella miseria: « Ridiamo nella nostra miseria ». Poichè infatti il cinquecento italiano, glorioso di corti fastose, ricco d'ingegni, ammirabile di cultura, trionfante di opere d'arte, è un'età soprattutto di atroce miseria morale, cioè di miseria assoluta. Nettamente distaccate dal quadro le opere mirabili degli artisti che non hanno, del resto, segnato quasi traccia sulla vita etica e sociale del tempo, tanto che gli Elisabettiani non si sono neppure accorti di esse; tolta adunque l'arte che fu la sola espressione vitale dell'epoca, quello che resta è un quadro veramente atroce di rovina e di perversione di ogni coscienza e di ogni buona vo-

lontà. La rovina completa del resto, che ha seguito a tale epoca, rovina che ha pesato e che ancor pesa in parte sull'Italia dopo oltre tre secoli, dovrebbe, più d'ogni argomento, persuadere chiunque dell'enorme abiezione e dell'impotenza etica, religiosa, politica, a cui la sfrenata anarchia morale, favorita dalla chiesa di Roma, condusse l'Italia del cinquecento.

* * *

Ma erano dunque gli altri popoli modelli di virtù? era forse solo l'Italia una sentina di vizî? ed era forse l'Inghilterra elisabettiana più onesta, più casta, più morale dell'Italia? Tali raffronti di « climi morali » sappiamo quanto siano pericolosi ed elusivi; tuttavia il cercar di chiarire taluni superficiali apprezzamenti in materia non ci pare superfluo al caso nostro.

Il Taine chiamava gli Elisabettiani « *bêtes sauvages* »; ed i contemporanei italiani parlano tutti con sprezzo sdegnoso di loro. Il Cellini parla di « questi diavoli... quelle bestie di quegli inglesi ». Il Cardano, e non diciamo di Giordano Bruno di cui sono ben noti gli apprezzamenti in materia, usa le stesse espressioni. La brutalità la volgarità, la violenza degli inglesi del tempo è ampiamente docu-

mentata del resto. Certe scene avvenute in Londra, che ci racconta, ad esempio, un mercante italiano, il Gondola, fanno accapponar la pelle e ci fanno meravigliare quasi che i drammaturghi inglesi tanto si scandalizzassero delle cose d'Italia (4). Nè mancavano i delitti atroci in Londra stessa, alcuni dei quali a dir il vero fornirono materia di drammi, quali il *Warning for fair Women*, *Two Murders in one*, *The six Yeomen of the west* e parecchi altri.

Anche la vita politica inglese del tempo, del resto, era tutta una sequela di delitti, di intrighi, di esecuzioni feroci. Non è stupefacente ad esempio il fatto che neppure un drammaturgo elisabettiano abbia trovato la morte di Maria Stuarda soggetto degno di tragedia? (5). Infine viziosi e crapuloni lo erano anch'essi. Il Florio ci assicura che « la crapula ne ammazza più in Inghilterra che non fa

(4) Cfr. GARGANO: *Op. Cit.* p. 35. Il Gargano raccoglie interessanti documenti non solo sulla vita italiana a Londra, ma di riflesso anche sulla vita elisabettiana.

(5) Il Croce a tal proposito c'informa che una tragedia su Maria Stuarda venne scritta dal napoletano Carlo Ruggeri: *La Reina di Scozia*. Napoli, per C. Vitali, 1604. Il Ruggeri, cattolico, esalta Maria « di virtù perfetto esempio » contro Elisabetta « dei miscredenti inglesi empia reina ». Tomaso Campanella asserì d'aver composto una tragedia sullo stesso tema, fin dal 1598, di cui tuttavia non resta notizia. Cfr. B. CROCE: *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* pp. 53-54.

malattia alcuna »; ed abbiamo visto infatti come morissero Greene e Marlowe. Superbi, scortesî, poco amanti dei figli e della famiglia, ma molto del comodo loro sappiamo che erano. Cosa significava tutto questo sdegno adunque, tutto questo scandalizzarsi e blaterare sulla corruzione e sui vizî d'Italia?

Sennonchè una differenza notevole esisteva in realtà, fra le condizioni morali dell'Italia e quelle dell'Inghilterra. E la differenza, secondo noi, era questa. La cancrena morale della società italiana non si rivelava tanto nei delitti e nella corruzione dei costumi, più o meno comune a tutti i popoli, quanto nella difesa dialettica, *nella esaltazione e sofisticazione estetica ed intellettualistica di essa*. La terribile intelligenza critica degli Italiani, il loro amore per la casuistica ed i sofismi, si esercitava sadisticamente a trovar cavilli politici od estetici per giustificare ed abbellire il vizio ed il crimine. Non erano tanto i criminali i veri colpevoli, quanto i loro avvocati. Lorenzino de' Medici veniva onorato da uomini come Jacopo Nardi e Benedetto Varchi. Jacopo Sansovino si entusiasma per lui ed avrebbe voluto ritrarlo; Luigi Alamanni si proclama « schiavo della sua virtù »! Per colmo d'ironia, solo quel brav'uomo dell'Aretino si sente in dovere di metter le cose a posto; e scrivendo al Bembo si maraviglia « come si possa contro ogni sen-

timento d'umanità elevare ai quattro cieli un delinquente volgare », e aggiunge squisitamente che « anche l'apoteosi di Lorenzino la dobbiamo ai pedanti ». Parole auree, ed una volta tanto nobili, scritte dal dissoluto scrittore. Tutti i delitti e tutte le crudeltà sono ammantate dunque di raffinata intelligenza e di bella dialettica; criticarli e fare i moralisti era cosa di pessimo gusto per gli Italiani di allora. Nessuno ha il coraggio di una protesta risoluta e di una reazione; tanto meno i letterati, i filosofi, i religiosi zelatori del cattolicismo, avvocateschi dialettici senza fede. Dov'era il cuore degli Italiani del cinquecento? Il freddo cervello lo aveva ucciso; la *Kultur*, diremmo oggi, lo aveva soffocato. I letterati narrano con garbo squisito e polita precisione, ma restano olimpicamente indifferenti al *fatto*. I novellieri italiani sono un esempio stupefacente di tale amoralismo intellettualistico. Il Bandello racconta i fatti più atroci prodotti dalle passioni umane, ma senza batter ciglio, senza una parola di *giudizio* intorno ad essi. Tutto su uno stesso piano, tutto allo stesso livello: monache oscene, mogli prostitute, stupri e violenze ributtanti contro creature oneste, assassini atroci contro gli innocenti, vigliaccherie inaudite di despoti e di sicari: e che monta tutto ciò, al di fuori della utilità di poterci scriver sopra un discreta novella?

Il male insomma vi è continuamente abbellito ed, implicitamente, esaltato ed onorato. Gli editti del Concilio di Trento emessi, salvo le debite eroiche eccezioni, da preti corrotti aventi ancora la stessa mentalità dei cardinali ventenni e dissoluti di pochi anni prima, non fanno che stendere un velo di melanconica ipocrisia sulle sfrenate e corrotte passioni del tempo. E abbiamo quindi i Giraldi Cinzio che tentano lamentosamente e senza convinzione sincera, di esaltare le nobili figure di donne oneste ed amorevoli; i Tasso e i Guarini, che mascherano di sospirato idealismo la loro triste e solitaria lascivia. Qualche grande voce qua e là si leva, ma inascoltata, anzi perseguitata. Inascoltata non solo dai contemporanei, ma quello che è più tragico spesso anche dai posteri. Bruno, Campanella, Sarpi, Paruta, Boccacini: chi ha mai insegnato nelle scuole italiane i loro nomi, e le finalità variamente nobili dei loro ideali, con intenti di ricostruzione nazionale, sociale e morale? Tutti presi da questioncelle culturali e filologiche di gusto transalpino, gli Italiani discussero a lungo nelle scuole di petrarchisti, di bembisti e di marinisti; ma con cecità impressionante, se si eccettui la meravigliosa veggenza di alcuni spiriti del Risorgimento, non si accorsero quasi mai, fino a tempi recenti, dell'esistenza di una purissima corrente « etica » italiana. Ammi-

rati delle insulse bellezze del *Pastor Fido* e simili cose, non si avvidero che proprio nello stesso tempo v'era gente che scriveva versi di questo genere:

*La coscienza d'una bontà vera
basta a far l'uomo beato; ed infelice
la finta ed ignorante, ancor ch'altèra* (6).

Ma queste forze latenti nello spirito italiano, ancorchè misconosciute, finiscono con l'agire poderosamente alla fine. A tale profonda crisi spirituale, che rendeva l'Italia il paese più tragico ed insieme più colto e più bello del tempo, si deve aggiungere anche una certa tendenza psicologica, propria degli Italiani, a drammatizzare spontaneamente i loro sentimenti. Il popolo inglese, uscito tardi e lentamente dal medioevo, si trovò di fronte l'Italia, al colmo della sua vitalità artistica e intellettuale, onusta di gloria e di tradizione millenaria; e soprattutto si trovò di fronte un paese psicologicamente sviluppatissimo, pieno di molteplici inclinazioni e sensibilità e passioni elaborate ed esteriorizzate da uno spirito mobilissimo, pronto, appassionato. Un Italiano era quasi sempre una persona per qualche ri-

(6) Cfr. T. CAMPANELLA: *Poesie* (a cura di G. Gentile), pag. 83.

spetto interessante; non foss'altro che per la olimpica impudicizia con cui esternava, senza controlli e riserve di sorta, i propri impulsi buoni o cattivi. Questa mancanza di freni e di ritegni, che andava dalla spontaneità sublime di Giulietta o dall'amoroso abbandono cieco ed eroico della duchessa d'Amalfi, alla violenza bestiale di Bosola od alla cinica amoralità di Vittoria Corambona o del Giovanni di Ford, questa esuberante effusione di passioni umane, sfrenate e spontanee, non velate da pietismo religioso, nè da senso prudente di utilitarismo sociale, doveva certo colpire profondamente l'anima dei poeti elisabettiani, avvezzi a tutt'altro clima sociale ed a tutt'altra atmosfera etica.

L'Italia del cinquecento insomma non poteva lasciar indifferente nessuno; tanto meno gli Elisabettiani, che dello spirito della Rinascenza s'erano venuti completamente impregnando. Ma essi, secondo quanto osserva Vernon Lee, erano « *a generation in whom the passionate imagination of the playwright was curiously blent with the metaphysical analysis of the philosopher and the ethical judgement of the Puritan* » (7). Noi incliniamo tuttavia a credere che la ricchezza e varietà del

(7) Cfr. VERNON LEE: *The Italy of the Elizabethan Dramatists* (in *Euphorion*) p. 81.

materiale psicologico fosse in gran parte di derivazione italiana presso gli Elisabettiani; i quali, primitivi e rozzi psicologicamente, seppero appunto rielaborare, nell'interiorità pensosa dei loro spiriti nordici, questa formidabile e quasi paurosa ricchezza passionale e sentimentale d'Italia. Ci sembra quindi che più d'ogni altro s'avvicini il Farinelli a questo nostro modo di vedere, quando profondamente osserva che « S'aveva un bel maledire la corruzione italiana, la degenerazione del carattere e de' costumi; in fondo anche i moralisti più acri e sdegnosi trovavano nella vita delle corrotte genti del mezzodì gusto e diletto... ai raggi d'un fervido sole la natura rinasceva; gl'individui avevano fisionomia propria, più originale e spiccata, *meno si uniformavano alle leggi che assicurano ai popoli il benessere, la tranquillità e la monotonia*: » (8). Non tanto forse il « gusto e il diletto » li interessava; ma piuttosto li attraeva il fascino destato da un popolo eminentemente tragico nella sua fondamentale concezione della vita; tragico in quella sua disperata ricerca logica di motivi universali ed assoluti, in quel suo perpetuo agitar alla luce del sole tutte le passioni e tutte le speranze, come se sempre si trovasse alla cima dei tempi; in quel suo piangere sin-

(8) Cfr. FARINELLI: *Op. Cit*; p. 395.

ceramente con Savonarola, per poi bestemi-
miar cinicamente con l'Aretino; inseguendo
ideali scientifici, artistici e letterari con Leo-
nardo, con Michelangelo o con il Tasso; ric-
chissimo di sentimenti e d'idee, ma debole
di volontà; incapace a soffermarsi così in un
cristianesimo solo socialmente utile, come in
un paganesimo troppo convenzionale; inse-
guente i fantasmi dell'eroismo antico con i
Lampugnani, gli Olgiati ed i Boscoli, ma inca-
pace di attuar l'eroismo normale della vita;
insomma insaziato ed insoddisfatto delle empi-
riche leggi utilitarie ed esteriormente progres-
sive, in cui pur si acquetarono per qualche
tempo altri popoli.

Questa eterna passione di assoluto e di uni-
versale, questo estremismo di vita sentimen-
tale, questa perenne insoddisfazione morale,
che brucia l'anima italiana e che pare qualche
volta la consumi e l'estingua ancora oggi, ecco
sopra ogni altra cosa quello che gli Elisabet-
tiani ardentemente colsero nella nostra peni-
sola, esausta da tre secoli di lotte spirituali e
fisiche, ma indomita nella sua marcia tumultuosa verso le mète più lontane.

Vista sotto tale aspetto, tutte le altre forme,
tutti gli altri elementi specifici appaiono sotto
luce più contingente e transitoria. L'atmosfera
romantica del « giardino d'Europa », la bel-
lezza pittoresca ed il fascino archeologico e let-

terario dell'Italia aggiungevano, senza dubbio, notevole forza all'attrazione mediterranea; ma più che le rovine dell'antichità, più che la soleggiata atmosfera italica, più che le opere d'arte, più che il fasto dei palazzi e dei monumenti, era l'elemento psicologico, era l'uomo vivo del tempo, era la tragica passione con cui si afferrava la vita, quello che attraeva, impressionava, stimolava il talento drammatico di Shakespeare, di Webster, di Massinger.

Questo *dramma in azione* ch'era la vita italiana, questa crisi di lotte, di sforzi, di superamento non unificati nè da una sintesi religiosa, nè da un utilitario freno etico e sociale, ripercosse le vibrazioni del suo travaglio in una nazione giovane, gagliarda, portata all'azione, gonfia di volontà, di quella volontà che il Rinascimento italiano aveva smarrito; di una nazione inoltre ignara di ogni dialettica, di ogni intellettualistico bizantinismo, ma solo animata da un singolare misticismo pratico, da un trascendentale buon senso, come lo chiama il Chesterton, da un culto del mistero e delle illusioni, contro il quale ogni fredda formula logica si spuntava.

Machiavellismo e anti-machiavellismo, aretinismo e puritanismo, ideali pastorali o romanzeschi, classici o platonici; tutte le fedi, le crisi ed i contrasti dell'anima del Rinasci-

mento, erompono in caratteri ed in situazioni vivissime nel dramma elisabettiano; colte spesso nei loro elementi episodici e transitori presso i drammaturghi minori; vibranti in una sintesi suprema ed universale nello Shakespeare. Tali ripercussioni etiche e artistiche perdurarono a lungo nella vita e nella letteratura inglese, ed il punto di vista elisabettiano circa il presunto machiavellismo italiano rimase pressochè immutato attraverso i secoli ed esasperato anzi, talora, dalla faziosità protestante. Una lunga permanenza in Inghilterra ci ha insegnato che il fantasma del machiavellismo — per quanto strana possa sembrare tale asserzione — si agita ancora oggi dinanzi agli Inglesi in ogni cosa che riguarda l'Italia; forse perchè gl'Italiani nella loro esuberanza teoretica, hanno sempre usato discettare *coram populo* intorno a certi principii che altre nazioni, senza discreditarsi con scandalose discussioni, pur praticavano integralmente, in silenzio.

VIII.

La vita italiana nella tragedia romantica inglese.

Motivi italiani nella tragedia d'eccidi. - John Webster. - *Vittoria Corambona* e la *Duchessa d'Amalfi*. - Cyril Tourneur, Heywood e Massinger. - Altri drammi d'eccidi. - Shirley. - I drammi di John Ford. - Intensità del motivo italiano.

La tragedia inglese, più presto e più completamente della commedia, abbandonando i modelli classici ed i preconcetti dottrinari, fiorì in quelle forme ed in quello spirito che furon detti romantici. Il modello classico, che fu quasi unicamente Seneca, il più romantico degli antichi del resto, non gravò quasi più sulla tragedia elisabettiana dopo i primi drammi del Sackville e del Gascoigne; come non gravarono i principî critici aristotelici, dai dottrinari del tempo ridotti a ceppi fastidiosi.

La grande tragedia romantica iniziata con Kyd e Marlowe, e dal pubblico inglese accolta entusiasticamente, si sviluppa con gagliardia

geniale; da un lato sboccando nel dramma storico (*chronicles plays*), libero tuttavia da ogni affettazione di realismo ricostruttivo, dall'altro dando l'ali per il gran volo della tragedia fantastica di vendette e di eccidî. Il tema psicologico della vendetta, con l'uso del motivo etico degli spettri delle vittime e con l'eccidio finale, fu di gran lunga il più favorito dai drammaturghi elisabettiani; che seppero colorire i quadri delle loro visioni tragiche con tinte così vive ed intense da degenerare spesso nell'enfasi melodrammatica o nell'ossessione morbosamente funerea. Il detto del nostro Giraldo Cinzio, essere « *la Commedia specchio della nostra vita, e la Tragedia imagine della nostra morte* », sembra più che mai appropriato agli autori elisabettiani, che di senso cupo di morte, di sfasciamento della carne e dello spirito sono terribilmente saturi.

Accennammo al « machiavellismo » nel Kyd e nel Marlowe ed al significato di disgregamento etico che da esso emanava. Continuiamo ora sommariamente la nostra analisi di alcune altre tragedie più tarde; tentando, nel tempo stesso di dar rilievo, accanto al fatto talora quasi meccanico e superficiale, della fonte o della risonanza italiana, all'intrinseca ragione artistica, etica o psicologica che ha spinto a ricercare tali fonti e che da esse ha fatto scaturire tanta forza drammatica e così palpitante poesia.

Abbiamo preferito, per non frantumare troppo i già sparsi elementi della nostra indagine, dire del Marston autore tragicomico, quando parliamo della commedia. Ma bisogna tornare ora qui ad indicare John Marston, il bilioso, misogino, cupo nemico di Jonson, anche come uno dei più significativi tragici elisabettiani « italianati ». Ancorchè alla grande tragedia non sappia assurgere mai, pure il tono fosco di certi suoi passaggi, la crudezza brutale di certi episodi come quello della chiusa di *Antonio's Revenge*, in cui fa l'esaltazione della vendetta, rivelano in lui qualità tragiche che non possono venir trascurate.

Il suo dramma migliore, l'*Insatiate Countesse*, ritesse un tema gradito agli Elisabetiani: quello cioè della nobile cortigiana e della onesta meretrice. Ancorchè Isabella l'insaziata, sia una figura torbida e violenta di lussuriosa e di passionale, pure un'aureola quasi eroica sembra circondare queste figlie disperate della lussuria e del delitto. L'intreccio della *Insatiate Countesse* è tolto da una storia del Painter, ridetta poi dal Fenton e da altri, *The disorderly life of the Countesse of Celant*, che non è che una versione (non necessariamente attraverso Belleforest, come sembrano essere sempre inclinati a credere i critici) di una novella del Bandello (I, 4). Dell'*Antonio e Mellida* abbiamo già detto altrove. Notiamo nel Marston, pur vicino al suo

moralismo formale ed alle sue implicite critiche della corruzione italiana, un inevitabile impeto di emozione poetica per la grandiosa criminalità della sua protagonista. Ed è proprio in questo, più che nella scelta dei temi o nell'uso delle frasi italiane, che egli si rivela commosso fino alle midolla dalla crisi etica del Rinascimento italiano, di cui egli stesso è, in fondo, partecipe. La forza despotic, la volontà di dominio, il diritto delle proprie passioni scatenate, la predominanza ad ogni costo: questi sono i caratteri dei personaggi tolti dall'Italia.

Marston, e con lui quasi tutti gli altri poeti tragici, eccezion fatta per Shakespeare e in parte per Webster, restano più o meno travolti da questa realtà poderosa; e pur protestando formalmente con detti sentenziosi, non sanno trovare alcun motivo che superi e concilii tali situazioni. Vedono il male e lo riproducono, ma non sanno trovare accenti di redenzione; che soli potevan scaturire non dalle prediche morali, ma dalla appassionata rivelazione di una voce di poesia universale.

* * *

Con Webster la tragedia inglese raggiunge il più alto culmine dell'intensità drammatica, al di fuori di Shakespeare; essa riproduce, secondo il Mezières, « *ce qui il y a eu de feroce*

dans les moeurs italiens de Dante a Machiavel ». Nel 1609 veniva rappresentata la tragedia « *The White Devil; or the tragedy of Paulo Giordano Ursini Duke of Brachiano, with the life and death of Vittoria Corombona, the famous Venetian curtizan* ». La storia atroce di delitti e passioni, accentuata fino ad un'enfasi insopportabile, venne presa dal Webster da un famoso fatto della cronaca nera d'Italia. Pazienti studiosi (1) fecero intorno a questo dramma le più minuziose ricerche negli archivi italiani, senza per altro riuscire ad individuare alcuna fonte scritta. Noi ci rimettiamo quindi alle loro conclusioni; facendo tuttavia notare che la ferocia mostruosa dei massacri e degli avvelenamenti, come avviene spesso nelle tragedie inglesi, è quasi tutta prodotto della fantasia del Webster; perchè la vera Vittoria non fu certo così crudele e dissoluta come l'inglese la dipinge (2). D'altra

(1) Lo Stendhal, lo Gnoli, il Symonds, la Contessa Cesareco ci diedero studii intorno alla storia della Accoramboni. Il Webster dovè certo raccogliere il racconto dalla bocca di qualche contemporaneo.

(2) La tendenza di Webster ad aggravare le tinte appare soprattutto evidente nell'arbitraria perversità attribuita al carattere di Vittoria. E' noto come il Tieck cercasse in una prolissa novella, di riabilitare la figura di Vittoria. Il Webster del resto altera molti elementi di fatto, muta nomi e caratteri a modo suo. L'importante da notare è il fatto ch'egli non si basa su documenti letterari, ma sulla vita italiana del tempo, come gli appariva dalla tradizione orale e dalle informazioni storiche a lui accessibili.

parte il carattere di incosciente amoralità dipinto dal Webster, vuol rendere la olimpica anestesia morale tipica di gran parte della vita italiana del Rinascimento; anestesia che raggiungerà il colmo del perverso e morboso in Ford. Inoltre il motivo religioso, quasi sempre latente, viene a prendere con Webster una parte preponderante nell'azione. Webster ci reca in scena cardinali, papi, dignitari cattolici e ci fa assistere nulla meno che ad un conclave. Ma è per schernire atrocemente Roma ch'egli fa questo; poichè infatti non ci mostra se non cardinali spregevoli, insensibili ai delitti, che vivono con gran pompa ed esteriore decoro, pure in mezzo ai più orrendi crimini, ai quali sono indifferenti.

Vittoria, al processo, difendendosi fiera e perversa, osserva ironicamente:

*O poor charity
Thou are seldom found in scarlet.*

La derisione degli ecclesiastici appare in tutto Webster frequente. Flaminio osserva con disprezzo che: « *Our Italian churchmen make us believe dead men hold conference with their familiars:* ».

Il Mezières osserva che le parole *saccadés* di Vittoria « *ont l'accent de la vengeance italienne* ». Noi non crediamo tali osservazioni molto

fondate in realtà; Vittoria è certamente nel Webster una grande cortigiana del Rinascimento italiano, geniale, sottile, raffinata, inabissata nei delitti con incoscente candore, al di là del bene e del male (3); ma di tale monopolio italiano in materia ci permettiamo di dubitare alquanto.

Maggior tenerezza e maggior fuoco di sentimenti nobili, ancorchè travolti da uno sfacelo orrendo, domina nella seconda grande tragedia italiana di Webster, *The Duchess of Malfi* (1617). Per le fonti di tale dramma si sono andati a scovare tutti i soliti Painter, Belleforest, Bandello (4). Ma anche qui la fonte prima, noi crediamo fermamente, s'ha a ricercare in un fatto storico anzi in un fattaccio, che doveva essere largamente noto e discusso nelle conversazioni del tempo.

La duchessa d'Amalfi, vedova di un Alfonso Piccolomini duca d'Amalfi, si innamora di un Antonio da Bologna maggiordomo dell'ultimo re di Napoli; uomo di cuore e di

(3) Ripetiamo, non per gusto di vana riabilitazione, che è proprio Webster che attribuisce questa anarchica amoralità a Vittoria; onde anche qui è l'autore elisabettiano che indubbiamente esagera le tinte per quel fine etico che è sempre presente, specie in questo autore.

(4) Anche intorno alle fonti di questo dramma esiste ormai una vasta letteratura. Riesce a noi impossibile credere che Webster abbia attinto dagli scialbi racconti di Painter e di Belleforest, nei quali i personaggi hanno tutt'altro carat-

onestà grandi. Ambedue i disgraziati amanti sono nobili creature sulle quali il nostro pensiero conturbato da una serie ininterrotta di delinquenti, può posare tranquillo. Nel 1510 la duchessa si reca in pellegrinaggio a Loreto con Antonio da Bologna ch'essa ha sposato segretamente, per sfuggire alla persecuzione feroce dei fratelli, l'uno duca, cardinale l'altro, che non tollerano il matrimonio con un uomo di stato inferiore. Questo fatto prettamente storico, ci è narrato da un Giacomo da Napoli, notaio. Sappiamo inoltre che il 6 ottobre 1513, il Bandello vedeva Antonio a messa a Milano nella chiesa di San Francesco. Il fatto ce lo narra lo stesso Bandello in una sua novella (I, 26); il quale, sotto le spoglie di un certo Delio, assiste all'assassinio, avvenuto poco dopo all'uscita della chiesa, del povero Antonio da Bologna, da parte di un sicario, certo Daniele da Bozolo. Tutta la storia quindi è perfettamente storica; e Webster lavorò certamente su questo tragico avvenimento, che

tere. Webster, a parer nostro, si riferì, come per il precedente dramma, a narrazioni orali del fatto storico; che gli potè anche venir illustrato attraverso la versione del Bandello. Il dramma di Lope de Vega (di data incerta ma indubbiamente anteriore a quello di Webster) *El Mayordomo de la duquesa d'Amalfi*, è tratto dal Bandello e non sembra abbia connessione alcuna con il dramma inglese. Cfr. su la questione delle fonti di Webster l'edizione dei due drammi curata da Martin Sampson, nella *Belles-Lettres Series* (Introduction).

doveva essere assai noto, anche al di fuori della novella del Bandello.

Un punto importante da notare a proposito delle fonti della *Duchess of Malfi*, è, in ogni modo, quello dell'indipendenza certa di Webster da Belleforest. Finalmente! I critici hanno sempre in modo assurdo esagerata la funzione mediatrice dello scrittore francese; che va ridotta in realtà entro minimissimi termini. Il Belleforest fu un narratore prolisso, noioso, fastidiosamente moralistico, scolorito, che guasta anche le storie più belle e rende scipiti i personaggi più vivi. Ha perfettamente ragione il Lucas quando scrive che esso è uno di quegli autori « *one has an intense desire do kick* ». Belleforest fa della duchessa d'Amalfi una Messalina volgare e non capisce nulla di tutta la tragica nobiltà della sua situazione. Webster invece ci affascina; e la creatura della duchessa risalta con una dolcezza squisita da martire sullo sfondo atroce del dramma. Il suo dolore ci è riassunto in questi due versi di pretto sapore shakesperiano:

*I account this world a tedious theatre
For I do play a part in it against my will.*

« Questo mondo lo considero un teatro tedioso, poichè io debbo recitarvi una parte contro il mio volere ».

La dignità della duchessa, di nulla rea se non di aver amato un uomo di condizione inferiore, rimane inalterata anche di fronte ai più orribili supplizi ai quali i fratelli, a mezzo del loro sicario Bosola, la sottopongono. Perfino il Bandello, nella lettera dedicatoria che precede la novella, mostra, mirabile a dirsi, una certa commozione per la crudele istoria. Non posso trattenermi dal soffermarmi un istante su un episodio sublime, alla fine della tragedia di Webster. La duchessa, chiusa in prigione con la fedele fantesca Cariola, viene atterrita con l'apparizione di fantasmi, di cadaveri, di pazzi urlanti; e finalmente il crudele Bosola si appresta a strangolarla. Essa non mostra alcun terrore, e perdona anzi ai suoi carnefici:

« Io perdono loro. L'apoplessia, il catarro o il mal di petto, mi potrebbero far lo stesso effetto ch'essi mi faranno ».

E il suo ultimo pensiero, prima di venire strangolata, è per i due suoi bambini, ch'essa crede ancor vivi. La povera ancella grida disperata il suo dolore, ma la duchessa la interrompe con eroica serenità:

Farewel,

*I pray thee look thou giv'st my little boy
Some syrup for his cold; and let the girl
Say her prayers ere she sleeps...*

« Addio... ti prego di badare che venga dato
al mio bimbetto del scioppo per il suo raffreddore;
ed osserva che la bambina dica le sue preghiere
prima d'addormentarsi ».

Ah, perchè mai nessuna tragedia italiana, in sette secoli di letteratura nazionale, può vantarsi di una scena patetica, intensamente umana, squisitamente poetica come questa della morte della *Duchessa d'Amalfi* di John Webster? Sono precisamente questi rilievi etici e poetici che distinguono i migliori drammi elisabettiani dalla maggior parte delle loro non sempre vive fonti italiane.

Ed ecco che tutte le brutture e i vizi d'Italia cominciano ad essere con Webster in certo modo redenti. Vicino a Vittoria Corambona abbiamo la duchessa d'Amalfi; la bontà eroica, prettamente italiana, dell'una, redime la dissolutezza dell'altra. Non erano dunque tutti quanti corrotti e vili in Italia, anche se Machiavelli ed il Papa vi dominavano. L'arte e la poesia profonda dei più grandi tra gli Elisabettiani, coglie dall'Italia questa enorme vitalità di sentimenti e di passioni, buone e cat-

tive; e si esalta di fronte a tale passione che veniva espressa liberamente, con pieno disinteresse, senza i freni ed i controlli di quel razionalismo che, originato dall'ideale del libero esame con finalità evangeliche, era indirizzato in realtà a sminuzzare l'umanità in monadi circoscritte, solo mosse dalla formidabile forza di un egoismo saggiamente ridotto entro i limiti necessari per un'equilibrata convivenza sociale. L'Italia si abbandonava senza controlli è vero, ma ancora e sempre, con un'anima universale, appassionata, assetata di assoluto. Gli altri, più o meno erano già entrati nei loro particolarismi sociali e nazionali a compartimenti stagni.

* * *

Oltre ai magnifici drammi di Webster, tra le tragedie di vendette di contenuto italiano primeggiano quelle di Cyril Tourneur; del quale non sappiamo quasi nulla (come del resto avviene di quasi tutti i drammaturghi elisabettiani) e per il quale l'attribuzione stessa dei drammi che vanno sotto il suo nome è dubbia per molti critici.

The Atheist's Tragedy or the honest man Revenge (1603?) è tratta anch'essa dal *Decamerone* (VII, 6). Ma il Tourneur non ha il genio tragico di Webster, e l'elemento violento.

temente sensazionale gli prende del tutto la mano. Non bastano i delitti, le uccisioni e le vendette; ma esso vi aggiunge particolari da romanzaccio, che dovevano certo piacere al pubblico londinese, e che, del resto, non mancano completamente neppure in Shakespeare. Nella *Revengers's Tragedy* (1607), tragedia di vendette per eccellenza, il vecchio duca lussurioso muore baciando il teschio avvelenato della fanciulla ch'egli aveva assassinato, mentr'ei credeva di baciare una creatura viva. Il motivo del bacio avvelenato è, del resto, comunissimo nel dramma elisabettiano, e serve a dar l'ultimo tocco di lugubre squallore a numerose catastrofi drammatiche.

The Revenger's Tragedy, è del resto potentemente costruita ed è assai più « italiana » di atmosfera. Riproduce, valendosi forse di figure storiche quali Lorenzino e Luisa Strozzi e di altre figure reali, la splendida perversità delle piccole corti italiane del cinquecento, dove, certo più che altrove, la malvagità e la corruzione erano divenute pure forme di contemplazione estetica; dove non più l'attività pratica era oggetto di un giudizio morale, ma anch'essa rientrava nella generale concezione estetica della vita. Cosicchè chi più bellamente e grandiosamente peccava, più *virtuoso* era.

Di un tipo tutto diverso sono i drammi di Thomas Heywood, dove, pur mancando per

lo più il sangue e gli eccidî, esso tocca note tuttavia potentemente tragiche. Accenniamo a quello ch'è forse il suo capolavoro *A Woman Killed with Kindness* (1607), magnifico dramma, pieno di delicati e moderni movimenti psicologici. Riferiamo a titolo di informazione, che parte dell'intreccio di tale dramma sarebbe stato tolto da una novella italiana (quella di Salimbene) di Bernardo Lapini senese, detto Illicini (1511). Lo stesso canovaccio si trova, del resto, nel Bandello (I, 4), nel Painter e nel Fenton.

In realtà l'Heywood è tra i drammaturghi meno influenzati da elementi non inglesi; ed abbiamo già riportato più indietro le parole del buon Lamb che gli dà lode di questa sua incontaminata anglicità; ch'ei, del resto, conferma quando scrive:

*The Roman and Athenian dramas far
Differ from us; and those that frequent are
In Italy and France, even in these days,
Compared with ours, are rather jigs than plays*

In Philip Massinger, autore dal forte sentimento religioso cattolico (nel *Rinnegato* esalta un prete gesuita, sdegnoso nemico dell'ateismo) troviamo i temi della gelosia, della vendetta, dell'incesto, utilizzati largamente, ma per il più con colori di maniera,

The Unnatural Combat (1621) e *The Duke of Millan* (1623) mettono in campo il consueto meccanismo di violente passioni e di eccidi a sfondo italiano, di cui abbiamo già visti molti esempi. La storia della prima tragedia sembra possa esser stata disegnata sul dramma dei Cenci, la cui fama si era diffusa rapidamente dovunque. Un padre incestuoso, uccisore del figlio giustamente sdegnato, e infine colpito da un fulmine mentre bestemmia la vita, ci appare come una di quelle figure grandiose uscite dal genio di Sofocle, di Dante o di Michelangelo, ma pure, quando trattate da un genio inferiore, eccessivamente contorte. Massinger ha questo amore di una drammaticità, per così dire, pittorica; grandi linee, forti tinte intensamente segnate e statiche. Nel *Duke of Millan* è probabilmente da riconoscersi la storia della sventurata Beatrice di Tenda; inoltre il dramma risente d'*Othello*, con la sua vittima innocente della gelosia e con il suo Jago nel carattere astuto e feroce di Francesco.

I drammi di Beaumont e Fletcher, essendo in genere riproduzioni di sentimenti e situazioni locali e popolari, vanno assai poco profondo, anche per quanto riguarda l'imitazione italiana, che è pur frequentissima. Cosicchè in questo caso veramente si tratta per lo più di veste esteriore; ch'è spesso italiana, come anche è spesso spagnuola, francese o altro.

Nella tragedia di Fletcher *Bonduca*, è interessante l'espressione del sentimento patriottico inglese di fronte agli invasori romani. Come *Cimbelino*, *Bonduca* è infatti una tragedia che mette accanto romani e britanni, dando luogo a notevoli sfoghi di sentimenti di razza.

Il capolavoro tragico di Middleton *Women beware women* (1612?) ci narra la contemporanea storia di Bianca Cappello e di Francesco de' Medici; ch'era uno di quegli episodi della cronaca nera delle Corti italiane largamente noti in Europa. Probabilmente il Middleton trasse la narrazione dall'*Itinerary* del Moryson, o dai racconti di qualche altro inglese di ritorno da un viaggio in Italia.

* * *

Veniamo così distaccandoci sempre più dalla letteratura; e la fonte letteraria viene sostituita dalla fonte storica e biografica. Non tanto tuttavia da produrre drammi veramente storici; poichè l'elemento storico è còlto dagli Elisabetiani puramente come una situazione psicologica e una crisi morale indipendentemente dai limiti di spazio e di tempo. Essi trovano in Italia una miniera ricchissima di fatti di vita vissuta e li adattano con l'arte loro. Gelosia, vendetta, incesto, diventano per i drammaturghi della generazione postshakespeariana, i tre temi favoriti di tragedia.

Meno sanguinario e feroce nei suoi tipi italiani è James Shirley, insieme a Ford, il più tardo degli autori elisabettiani. Il Shirley deve forse tale sua maggior mitezza, al fatto che si era convertito al cattolicesimo, e che non aveva quindi bisogno di dipingere a troppo foschi colori la sede del potere temporale dei papi. Che si debba anche far risalire al suo cattolicesimo il frasario sboccato ch'egli usa di sovente, e gli argomenti scabrosi ch'egli tocca, non oseremmo asserire. Gli Elisabettiani non avevano, fortunatamente, pudori letterari ridicoli; ed usavano una lingua turgida e pronta ad ogni epiteto. Ma un conto è dire pane al pane, ed un altro è andare in cerca della parola lubrica quando non occorre. Cionondimeno nelle sue tragedie Shirley si rivela qua e là forte, ancorchè enfatico poeta. Le sue scene sono quasi tutte italiane. Il *Traitor* (1631) narra il delitto di Lorenzino de' Medici, con stile declamatorio e artificioso, alquanto simile a quello dei Giraldi, dei Dolce e dei Groto. Lorenzino, quasi caricaturalmente ammantato da Giuda del cinquecento, esclama:

*...Let me creep into the earth, and rise
A monster to affright mankind...*

Ma esso non raggiunge mai la forza drammatica, nonchè di un Riccardo terzo o di un Jago, neppure di un Bosola o di un Vindice. Il duca cade melodrammaticamente esclamando:

Thus Caesar fell by Brutus...

Anche James Shirley utilizza la splendida perversità delle Corti italiane nel solito modo tipico degli Elisabettiani; forse alquanto più letterariamente e meno eticamente degli altri. Certo non v'è in lui nè l'emozione angosciosa di Webster, nè la cinica ostentazione di Marston, e neppure la plastica e grandiosa tragicità di Massinger. Shirley ha l'aria di scrivere tragedie ancora un poco nell'antico umore senachiano, senza soverchia passione poetica, ma in compenso con molto amore di bella letteratura. Non s'immedesima artisticamente con il suo soggetto come farà Ford, non lo prospetta in una luce di reazione morale come fanno quasi tutti gli altri e tanto meno lo supera in poderosa sintesi poetica come è proprio dello Shakespeare. Shirley semplicemente racconta i fatti con superficiale e letteraria retorica.

Nelle varie raccolte di drammi elisabettiani, appaiono numerosi titoli di drammi perduti, commedie o tragedie, che fanno supporre ar-

gomenti e situazioni italiane. Alcuni di essi sono così evidenti ed interessanti, che ci fanno rammaricare della loro perdita. Eccone, a titolo di curiosità, alcuni: *Guido* (Guido Guerra?), *The Italian Tragedy*, *The fair Maid of Italie*, *Machiavel and the Devil*, *Tasso's Melancholy*, *Tancredo*, *The Venetian Comedy*, *Pope Joan*, *Cosmo de' Medici*, *Lodovick Sforza*, *The Italian Nightpiece*, ecc.

* * *

Giunti oramai quasi al termine della nostra rapida scorreria attraverso la tarda tragedia elisabettiana, c'imbattiamo in una figura di poeta che ci colpisce singolarmente. John Ford, che Lamb dichiara « *was of the first order of Poets* », giunge come una chiusa grandiosa e terribile del teatro elisabettiano. Non si sa quasi nulla di questo uomo che scrisse quattro o cinque tragedie, che noi non esitiamo a chiamare grandi, ancorchè vengano spesso giudicate come decadenti e corrotte. Quale cammino ha compiuto la tragedia inglese da Thomas Sackville a Ford; da *Gordobuc a Tis Pity she is a Whore!*

A noi par di sentire che il processo di assorbimento della cultura e della crisi morale d'Italia, sia giunta con John Ford alla sua saturazione. Dalle formali imitazioni lettera-

rie del terzo quarto del cinquecento, con tanto di Seneca, di accademiche discussioni, di classicismo artificioso, noi siamo giunti ora ad un autore che ci rappresenta, come forse nessun autore nostro, il disfacimento angoscioso della coscienza etica italiana in un abisso di passioni incontrollate, di impulsi scatenati, di dolore cupo, con un'arte del tutto nuova. Chi dice, come fa il Koeppel, che Ford è del tutto libero da influenze letterarie italiane, dice certo un'assurdità, che va tuttavia commentata. Vediamo qui cosa contano, in fondo, le sole fonti letterarie qualora ci si soffermi davanti ad esse senza guardar oltre. Le opere di Ford non si possono forse richiamare ad alcun *pezzo* di letteratura italiana, non hanno quindi *fonti* italiane ben chiare; ma noi non esitiamo ad affermare, al contrario, che Ford è l'autore più profondamente impregnato di mentalità e di sentimenti italiani; ancorchè abbia penetrato quasi unicamente le caratteristiche peggiori, più estreme e morbose dell'anima italiana del cinquecento.

Dice il Ford di se medesimo, che egli non imita alcuno e che non approfitta delle invenzioni altrui per farsi un merito:

*He doth not owe
To other's fancies, nor hath he lain in wait
For any stolen invention, from whose height
He might commend his own.*

Vernon Lee, il solo critico che abbia studiato con grande acutezza il nostro argomento, osserva come Ford sia l'unico elisabettiano che aderisca pienamente all'amoralità italiana; e che come tale manchi del tutto di fibra morale, di « sanità » e di coscienza del bene e del male. L'osservazione della Vernon Lee ci appare esatissima; e non può a meno di stupire infatti, dopo tanto moralismo puritano e dopo così ostentata reazione etica, il trovare in Inghilterra un autore così pienamente imbevuto di ardente estetismo, di morboso platonismo, di disperata sensualità.

Tis Pity she's a Whore (1633) è una delle tragedie più atroci e più ardentemente poetiche insieme che siano mai state scritte, e tra le più moderne del teatro elisabettiano. L'amore incestuoso di Giovanni ed Annabella ci è presentato con tali colori di candida innocenza, con tale vereconda incapacità di distinguere il male dal bene, il lecito dall'illecito, che non a torto i critici britannici additano Ford come un reprobò e come il più immorale tra i drammaturghi.

La scena della tragedia è posta a Parma. Le allusioni a cose italiane sono continue ed abbastanza accurate. Si parla dell'Università di « Bononia », di un erudito dottore venuto da Padova ed anche, essendo a Parma, del famoso formaggio, in tono scherzoso;

...he loved her almost as well as he loved parmasent(parmigiano).

Soranzo allude agli epigrammi del Sannazaro:

*Had Annabella lived when Sannazar
Did in his brief Encomium, celebrate
Venice, that queen of cities...*

egli (Sannazzaro) avrebbe certo cantato anche Annabella, guadagnando fior di quattrini. Qui il Ford aveva sott'occhio certamente le ben note *Crudities* (1611) di Thomas Coryat, in cui si narra infatti che « *I heard in Venice that a certaine Italian poet, called Jacobus Sannazarius, had a hundred crownes bestowed upon him by the Senate of Venice, for each of these verses following. I would to God my poetically friend Master Benjamin Jonson were so well rewarded for his poems here in England seeing he has many as good verses (in my opinion) as these of Sannazarius* ». E qui il Coryat cita l'epigramma del Sannazzaro che aveva fruttato tanti quattrini al poeta.

Annabella, minacciata di morte dal furibondo Soranzo, che ha scoperto il suo peccato, canta in italiano:

Che morte più dolce che morir per amore?

Soranzo l'afferra pei capelli e la strascina; ed essa con l'impassibilità di una martire continua:

Morendo in grazia dee morir senza dolore.

E qui un terzo interviene a compassionar la povera creatura, accentuando il senso cinicamente fatalistico del peccato:

Vasques: *Alas, poor lady, what has she committed, which any lady in Italy, in the like case, would not?*

Ecco il veleno dell'immoralità di Ford, immoralità soprattutto individuata con l'Italia. Sola legge è quella della passione. Che male nell'incesto? che male in qualsiasi peccato, quando una forte inclinazione ci tragga ad esso? Che c'è di più soave, di più poetico, dei sentimenti di Giovanni e di Annabella? Qui abbiamo veramente una tragedia di assoluto dissolvimento morale, anzi di enorme disperazione cosmica; dove tutti i colori sono confusi e dispersi, dove tutto l'edificio etico e sociale è buttato all'aria, dove la bellezza e la poesia, la passione e la sensualità sono le sole cose passabilmente serie. Giovanni riassume la sua gelida amoralità, ed il suo cinico senso di vanità del tutto e di spappolamento di questo mondo

provvisorio, in due punti terribili, che sembrano riassumere tanta parte della peste che logorava l'esausta volontà etica del Rinascimento :

*Shall a peevish sound,
Of brother and of sister, be a bar
A customary form, from man to man,
Twixt my perpetual happiness and me?...*

e più oltre :

*The schoolmen teach that all this globe of
[earth
Shall be consumed to ashes in a minute.*

Qui non abbiamo il pagano *carpe diem* di Lorenzo il Magnifico, o il melanconico inno alla giovinezza « *youth's a stuff will not endure* »; qui sentiamo una nota di cinica disperazione, di impotente odio pel mondo, di irrelegione integrale che richiama un pessimismo ed una dissoluzione di tipo assai più moderno.

In *Love's Sacrifice* (1633) Ford ripete tali motivi, con assai minor potenza. La sua insultante pittura dell'immoralità italiana si fa tuttavia più aspra. Il cortigiano Ferentes riprende ad insultare l'onestà delle donne italiane « *Three honest women in our courts here of Italy are enough to discredit a whole nation of that sex. He that is not a cuckold or*

a bastard is a strangely happy man; for a chaste wife or mother that never stepped awry, are wonders in Italy (I, 2). Trascriviamo queste linee insultanti e volgari per debito d'informazione, poichè esse erano, del resto, il ritornello del tempo. E come d'altra parte si potrebbe accusare d'ingiustizia gli autori elisabettiani che giudicavano l'Italia soprattutto attraverso le edificanti oscenità dei nostri novellieri e commediografi?

Sennonchè il Ford anche della cultura si fa beffa. L'Italia era ormai politicamente liquidata, e perciò non le si vedevano addosso che piaghe e magagne:

« *O, Giacopo, Petrarch was a dunce, Dante a jig-maker, Sannazzar a goose, and Ariosto a puck-fist, to me!*

Anche Ford schernisce papi e cardinali che vendono indulgenze. Le sue allusioni a località italiane sono spesso corrette. Un'allusione ai bagni di Lucca, per curarsi « *in those healthful springes* » mostra la conoscenza di qualche località attraverso i libri di viaggi del tempo.

Fu detto che i drammi del Ford non si possono facilmente richiamare ad alcuna fonte sicura. Si accennò al Bandello ed al Rosset (*Histoires Tragiques de notre temps*, 1615);

e recentemente anche alla *Canace* dello Speroni.

Ora noi crediamo che la fonte libresca conti poco in questo caso; quantunque forse anche per il Ford sarebbe possibile, trovare fonti italiane dirette. Per il *Broken Heart* ci si può richiamare senz'altro al Bandello (IV, 1); mentre per la patetica ed impressionante storia di *Tis Pity*, che recentemente Maeterlink tentò di rammodernare, si può leggere con interesse il tentativo abbozzato da S. P. Sherman, di ricollegarla all'incestuosa vicenda della *Canace* di Sperone Speroni (5).

Ad ogni modo, il sentimentalismo vagamente platonico del Ford, unito alla più disperata amoralità ed alla più squisita poesia, sono a parer nostro di pretta origine italiana. Possiamo ignorare le fonti letterarie dirette del Ford; ma siamo ben sicuri ch'egli assorbì come nessun altro il tossico della crisi etica italiana ed anche in parte la sua angoscia di universalità e d'assoluto. La sua incoscienza etica è anche resa più perversa e più pericolosa, da un maggior tumulto di sentimenti, da un più gagliardo palpito umano e soprattutto da un'arte più raffinata, qualche volta potentissima.

(5) Cfr. L'introduzione a *Tis Pity*, nella collezione *Belles-Lettres Series*, a cura di S. P. Sherman.

IX.

Motivi italiani in Shakespeare.

Shakespeare e "l'ambiente". - *Pene d'amor perdute*. - I personaggi di Biron e di Holofernes. - Giovanni Florio. - *I due Gentiluomini di Verona*. - *La commedia degli equivoci*. - *La bisbetica domata*. - *Romeo e Giulietta*. - *L'Adriana* di Luigi Groto e il poema d'Arthur Brooke. - *Il Mercante di Venezia*. - L'ipotetico viaggio in Italia.

Quando, dopo aver ricercato l'elemento italiano negli altri drammaturghi elisabettiani, si viene a parlare di Shakespeare, i mezzi ed il campo d'indagine mutano radicalmente. La predominanza del maggior poeta inglese sopra gli altri poeti dello stesso periodo, è divenuta da circa un secolo così completa, che mentre gli altri drammi e le loro fonti sono rimasti fino a poco fa in una discreta penombra, al contrario quelli shakesperiani hanno da soli assorbito tutte le luci della ribalta. Quanto vi sia di artisticamente giusto in tale prospettiva e quali siano le ragioni in pro o contro tale assolutismo di giudizio, non è qui il luogo d'inda-

gare. Tra i fautori degli Elisabettiani, quali il Lamb e lo Swinburne, e gli esclusivisti del culto di Shakespeare quali l'Archer o il Lee, c'è di certo posto per una visione intermedia ed artisticamente più equilibrata di tale questione.

A noi basti ricordare che la filologia delle fonti pare non debba aver ormai molto da scoprire per quanto riguarda lo Shakespeare; e se pur potrà accumulare all'infinito congetture, ipotesi e supposizioni più o meno acute e suggestive, noi crediamo tuttavia che tale disperata caccia alle pure fonti letterarie abbia ormai perduto valore e quasi la sua ragione d'essere. Cionondimeno, come avviene per certe questioni troppo note, si sono accumulate intorno alle fonti shakespeariane tanti luoghi comuni, tante generalizzazioni superficiali, tante dogmatiche definizioni che, non ci sembra inutile, dopo tutto, tentar di mettere un po' d'ordine nell'argomento in via puramente informativa, limitandoci a catalogare qualche notizia ed a chiarire qualche punto controverso.

Senonchè l'argomento delle fonti, ch'è uno dei più sdruciolevoli, trascina assai facilmente fuori di strada gli entusiasti indagatori. Le approssimazioni, le pericolose *generalia quaedam* da cui invano si tenta di liberarsi, i sentimentalismi nazionali, la suggestione di cri-

tici eminenti, possono assai facilmente far deviare anche uno studioso bene intenzionato. Il Furness nella sua magistrale *New Variorum Edition of Shakespeare*, argutamente afferma che l'uso dell'avverbio *probabilmente* nella filologia shakesperiana dovrebbe essere in modo assoluto proibito a tutti gli studiosi, sotto pena di morte *without the benefit of clergy*, senza neppure i conforti religiosi!

Noi che siamo pure convinti della necessità di tale prudente atteggiamento in materia, faremo ogni sforzo non già per abolire tutti gli avverbi dubitativi, chè non ci riusciremmo, ma per ridurli al minimo numero possibile. Il che ci riuscirà anche più facile in quantochè non ci proponiamo di fare alcuna « scoperta » in materia.

E passiamo ora ad esaminare brevemente quei drammi shakesperiani che rivelano in un modo qualsiasi reminiscenze di vita italiana, o l'uso di motivi artistici, o influenze letterarie definite.

* * *

Il cosiddetto primo periodo, della creatività dello Shakespeare che va dal 1590 al 1594, è quello che si distingue per l'imitazione letteraria dei suoi predecessori, Lyly, Kyd, Greene, Marlowe, per l'abuso dello stile eufuisti-

co, per una versificazione ancora inceppata in rime e pesantezze da principiante.

Troviamo subito, nelle prime opere dello Shakespeare una ricchissima messe da spigliare. Un critico italiano delle fonti shakespeariane, il Segrè, ha tentato di stabilire una graduazione nell'intensità dell'influenza italiana sul grande poeta; distinguendo il semplice uso di un rozzo canovaccio, dall'appropriazione di un tema già genialmente elaborato ed infine considerando a parte i casi di vera e propria completa ispirazione artistica (1). Pur senza mantenere la rigida graduazione in tre categorie di tale varia « utilizzazione » dell'elemento italiano, noi cercheremo tuttavia di mostrare a seconda dei casi la varia qualità di tali spirituali contatti dello Shakespeare con l'arte, con i costumi, con la cultura, con la psicologia italiana; confidando che da tale sommaria documentazione ragionata, possa scaturire quel sereno giudizio sulla vecchia questione del motivo italiano nel dramma di Shakespeare, che non siamo ancora riusciti oggidì a conseguire; influenzati come fummo da un lato dai critici anglosassoni che tendono a toglier di mezzo tutte le possibili influenze straniere sul grande poeta, quasi che tali influenze potessero meno-

(1) Cfr. SEGRÈ: *Relazioni letterarie tra l'Italia e l'Inghilterra*. pag. 21.

marne la sublime grandezza, o com'essi sogliono dire *disintegrarlo*; dall'altro oppressi dai critici tedeschi che lo studio meccanico delle fonti letterarie hanno portato fino all'assurdo ed all'irritante pedanteria.

Quando Shakespeare si recava a Londra, al principio del 1586, giovane di ventidue anni, lasciando a Stratford moglie, figli e grattacapi di varia indole, che i biografi si attentano di attenuare, addolcire, idealizzare secondo i loro gusti, ma purtroppo senza potersi basare su alcuna salda documentazione, trovava nella metropoli un gran fiorire di vita teatrale. Lyly, Greene, Peele, e subito dopo Marlowe erano nel pieno sviluppo delle loro facoltà creatrici. Giordano Bruno aveva lasciato Londra forse qualche mese prima; ma il circolo dei suoi amici, Fulke Greville, Florio, Gwinne doveva essere ancor memore del suo passaggio. Il più caro e nobile degli amici suoi era tuttavia morto combattendo nelle Fiandre, Sir Philip Sidney. Edmondo Spencer stava ultimando la *Fairie Queen*. Un gran numero di artisti, mercanti, avventurieri, musicisti italiani si frammischiavano alla folla londinese, guardati in cagnesco dal popolino, ma accarezzati dai grandi.

Lo Shakespeare trovava l'ambiente letterario e drammatico londinese, saturo di rinascimento italiano. Erano quelli gli anni in cui la

mania per tutte le espressioni letterarie, per tutte le mode, le abitudini, i costumi italiani giungeva, come vedemmo, al colmo della parabola. Gli elementi così molteplici e mutevoli del rinascimento, che vengono facilmente inchiodati in false generalizzazioni, agivano in modi diversi con crescente intensità. L'edonismo pagano ed il platonismo neo-cristiano, le dottrine dei politici italiani e l'estetismo che adorando l'astrazione, faceva perdere infine ogni contatto col mondo, si frammischiavano in Inghilterra ai germi etici e sociali che si sviluppavano dalla Riforma.

Quale sia stato l'atteggiamento dello Shakespeare in tale travagliata età di crisi spirituali, crediamo che abbia bene chiarito il Croce, nè è qui il luogo, del resto, di compiere simile indagine. L'ovvia e più saliente caratteristica che ci colpisce nel grande poeta è quella che il Croce chiama, congiunta alla sua poesia, « prefilosofia »; ma che forse potremmo solo chiamare « moralità », onnipresenza cioè del giudizio etico. In un'età in cui l'esaltazione dell'uomo, aveva scardinato tutte le relazioni dell'attività pratica o meglio le aveva livellate al comun denominatore del puro senso estetico, lo Shakespeare ci appare subito come un meraviglioso riordinatore spirituale del mondo. Esso non è mai moralista nè tanto meno predicatore; ma con tocchi gentili, con squisi-

ta delicatezza, con melanconica e veggente ironia, con umanità intensa, egli ci riconduce sempre alla comprensione delle cose essenziali della vita e soprattutto alla fede di una universale ed inviolabile legge morale. Come bene osserva il Croce « proprio da questo alto e squisito giudizio etico, congiunto alla visione di un mondo che si muove per forza propria o in ogni caso misteriosa, spesso avversando o abbattendo o pervertendo le forze volte al bene, sorge in lui il tragico contrasto » (2).

Ma veniamo ora ad indicare, attraverso al rapido esame di alcuni dei suoi drammi, in che cosa consista questo dominante motivo, influsso, o ispirazione italiana di cui tanto, e non sempre ragionevolmente, si parla.

* * *

Pene d'amor perdute uno dei primi lavori, (che i critici sogliono anche ritenere con i *Due Gentiluomini* la commedia più gracile di Shakespeare), ci offre un intreccio che sembra, contrariamente al solito, originale. Ma l'originalità presunta dell'intreccio, o almeno la mancanza di una fonte responsabile, non fa che aggravare un problema che proprio in questo primo dramma ci si presenta tra i più

(2) Cfr. CROCE: *Ariosto, Shakespeare, Corneille*; p. 99.

complicati, controversi, ed anche recentemente risollevato da vari scrittori.

Si tratta infatti di tentar di chiarire (il che non è stato possibile fino ad oggi) quali furono le problematiche relazioni di Shakespeare con il pensiero e con l'arte di Giordano Bruno; e quale parte d'intermediario esercitò, in tale suggestiva relazione, la personalità, importantissima a tale proposito, di Giovanni Florio.

In *Pene d'amor perdute* troviamo due personaggi che da alcuni critici, specialmente italiani, francesi e tedeschi, hanno voluto essere individuati l'uno con Florio, l'altro nullamente che con il Nolano. Nella simpatica figura del gentiluomo Biron, uno dei tre amici che il re di Navarra si sceglie per il suo utopistico tentativo di condurre per tre anni vita cenobitica tutta dedicata allo studio, tentativo allegramente finito in un innamoramento generale, qualche studioso ha creduto di ravvisare il fastidito profilo di Giordano Bruno (3).

Basandosi sul fatto che realmente nelle prime edizioni della commedia il nome non è scritto *Biron*, ma bensì *Berowne* - *Brown* - Bruno; e che talune brillanti espressioni del geniale Biron possono tirarsi, volendo, fino a

(3) Cfr. CROCE in *Critica*, 1919 - p. 263. Il Croce riferisce tale congettura di un « ingegnoso amico suo », senza per altro farla sua.

farle coincidere con qualche problematico pensiero bruniano, si è detto che finalmente si era scoperto il punto di contatto del misterioso binomio Shakespeare-Bruno, che ha fatto ammattire invano tanti ricercatori pazienti. Noi crediamo che sia facile mostrare l'infondatezza di tali supposizioni.

Innanzi tutto il carattere del geniale e sentimentale Biron non ha nulla di simile alla grande anima del Fastidito. Biron che esalta i diritti della giovinezza e dell'amore, contro il vano tentativo di falso ascetismo del sire di Navarra, è un puro poeta che guarda alla realtà con l'innocente freschezza di un artista, che alla natura si inchina, senza indagare «l'immenso mister dell'universo »:

We cannot cross the cause why we are born...

Inoltre Biron è un personaggio storicamente ben individuato. Ferveva tra il 1589 e il 1594 la guerra civile in Francia; ed i personaggi della commedia sono colti da figure storiche del tempo: il re di Navarra cioè ed i suoi tre gentiluomini Biron, Dumain e Longaville. La brillante figura del maresciallo Biron fornì materia per altri drammi elisabettiani. Chapman, che suole prendere quasi tutti i soggetti delle sue tragedie dalla Francia, ne scrisse una *The Conspiracie and Tragedie of Charles Du-*

ke of Byron, Marshall of France (1608). Anche alcuni altri personaggi della commedia sono chiaramente individuabili (4).

Perchè dunque fantasticare di un Giordano Bruno, diventato paladino d'amore in *Pene d'amor perdute*? Non basta una certa simiglianza nel suono dei nomi per autorizzare simili fantastiche, certo allettanti e seducenti specie per il nostro amor proprio italiano, ma assolutamente sprovviste di alcuna base ragionevole. Del resto, che Shakespeare conoscesse qualcosa di Bruno a noi sembra indubitato. Ma un conto è ammettere ciò, ed un altro è pretendere d'individuare intieri brani come presi a prestito, o personaggi o specifiche allusioni ad esso.

* * *

Resta da esaminare un'altra figura di questa commedia singolare; e cioè il tipo del maestro di scuola e pedante Holofernes. Parecchi critici del passato quali Farmer, Warburton, Acheson, arguirono che tale caricatura di pedante non rappresentasse altri che il nostro Giovanni Florio, che nelle gonfie prefazioni ai suoi *Frutti* ed al suo *Mondo di Parole*, aveva

(4) Cfr. fra l'altro l'introduzione di C. H. Herford a questa commedia, nell'*Eversley Edition*.

certo dato prova di non poca enfasi pedantesca ed eufuistica.

Il Florio, amico di Dr. Gwinne che si chiama italianamente *Il Candido*, di Giordano Bruno, d'Alberico Gentili, di Fulke Greville, di Sidney, di Teodoro Diodati, viveva in quel gruppo di nobili Italiani o di intelligenti simpatizzanti della cultura italiana che nella Londra elisabettiana vissero e produssero; pur senza lasciare, per quanto riguarda gl'Italiani, alcuna profonda traccia della loro vasta operosità nella società che li ospitava. Il Florio aveva per obbiettivo dei suoi sforzi volonterosi, di affiatate quanto più possibile gl'Italiani con gli Inglesi. Nella dedica dei suoi *First Fruites* (1578) egli esprime questo concetto: « *A tutti i gentiluomini Inglesi che si dilettono della lingua italiana, Salute e pace in Cristo. A tutti i gentiluomini e Mercanti Italiani che si dilettono della lingua inglese ogni felicità e gratia de Dio.* » Il Florio ci offre una specie di riasunto concentrato dei principali libri dell'epoca. Nel *World of Wordes* troviamo una lista lunghissima di opere italiane da lui consultate; e quello che a noi interessa, è il notare che in tal lista sono citati non meno di ventidue drammi. È un'altra prova questa, che torna a rincalzare la nostra tesi che il teatro italiano era largamente diffuso in Inghilterra; e che i maggiori elementi comici italiani pas-

sarono nel teatro elisabettiano proprio per mezzo della commedia italiana, più che attraverso la novella.

Florio era assai popolare nella Londra elisabettiana e le allusioni a lui, come maestro d'italiano, sono frequenti. Protetto del conte di Southampton e poi insegnante della regina Anna e *groom of the chamber* di Giacomo I, egli certamente conobbe Shakespeare, a cui fu probabilmente molto vicino in varie vicende della vita londinese. Ben Jonson gli inviò una copia, nel 1607, del suo *Volpone*, con un'affettuosa dedica che suona: « *To his loving Father and worthy Friend Mr. John Florio; the ayde of his Muses. Ben Jonson seales this testimony of Friendship and Love* ».

Qui abbiamo una testimonianza diretta adunque che Florio fu l'*aiuto* di Ben Jonson nella composizione di *Volpone*. Esso certamente forniva agli amici drammaturghi abbondanti informazioni e dettagli intorno alle cose d'Italia. Il Florio spoglia tutta la letteratura cortigiana del tempo, e riassume togliendo da Innocenzo Ringhieri, da Girolamo Bargagli, da Stefano Guazzo e da altri, tutto quello che poteva riuscire d'interesse pittorresco coloristico per gli scrittori di drammi a sfondo italiano. Molte allusioni a cose prettamente locali, che ci fanno pensare a viaggi in Italia, probabilmente mai compiuti, possono

trovare una spiegazione nell'azione largamente informativa esercitata da Florio. Citiamo a caso un passaggio dai *Secondi Frutti*, dove varie città italiane sono nominate con i loro attributi più popolari: « Milano grande, Venezia ricca, Genova superba, Bologna grassa, Napoli gentile, Padova dotta, Ravenna antica e Roma la santa ». E così anche: « Pan padovano, vin vicentino, carne furlana, formaggio piacentino, trippe trevigiane e donne veneziane ».

È facile immaginare come tali detti e allusioni dovessero diffondersi facilmente negli ambienti letterari di Londra, assetati di costumi, di grazie e di sonorità italiane; e come potessero poi venir utilizzati dagli scrittori di drammi come tocchi realistici e come gustosi riferimenti locali. Si cominciava già allora a diffondere quella generale informazione su le caratteristiche e le località dei paesi d'Europa, che l'esotismo del secolo decimottavo, e quindi il romanticismo e l'odierna civiltà industriale dovevano ingigantire ed esasperare. Ogni persona colta in Londra doveva sapere che cos'era: « rialto, canal grande, una gondola » e così via; come lo Shakespeare stesso ci mostra in *Come vi piace* (IV, 1), là dove sembra deridere questa eccessiva e superficiale mania d'esotismo, e la snobistica moda dei viaggi: « scimiotta gli stranieri, e disama la

tua patria, altrimenti *I will scarce think you have swam in a gondola* ».

Così si dica dell'uso di proverbi italiani, come il famoso :

Venetia, Venetia

Chi non te vede non te pretia

di *Pene d'amor perdute* (II, 2), che lo Shakespeare può aver preso sia dai *Secondi Frutti* del Florio, sia dal *Garden of Pleasure* del Sandford (1576). E così dicasi di altri numerosi proverbi (la Chambrun ne conta quindici) che lo Shakespeare traduce dall'italiano.

Per quanto riguarda dunque l'uso di nomi, di allusioni a località italiane, di proverbi, di vocaboli sparsi, noi siamo ormai certi che buona parte di questo costume è indubbiamente dovuto alla straordinaria diffusione, oseremmo dire, turistica data alle cose italiane da Giovanni Florio. Si tratta per lo più, abbiamo veduto, di vernice superficiale, poichè il Florio non fu in fondo che un abile ed appassionato insegnante di lingua italiana senza originalità nè capacità creative; tuttavia al Florio va riconosciuta una singolarissima posizione nel mondo elisabettiano, per tale sua funzione, usiamo la brutta parola, di propagandista della cultura italiana.

Non ci soffermiamo sulla sua vita e sulle

sue opere, intorno a cui tanto è stato scritto recentemente (5). La Chambrun ha fatto bene a rilevare la popolarità goduta, nell'ambiente cortigiano e letterario, dalle sue opere linguistiche. Samuel Daniel, il poeta suo contemporaneo, lo chiama « *laborius Florio*, che tanto hai fatto per portare l'Italia nella società inglese ».

L'attributo *laborius* ci pare infatti il più indicato per il Florio. Il brav'uomo era assai vanitoso e, da buon italiano, suscettibilissimo e sempre pronto a reagire per ogni critica all'Italia e alla cultura italiana. La Chambrun (6) osserva che Florio tendeva sempre: « *à s'estimer mise en cause chaque fois que son ancienne patrie était l'objet d'une attaque ou d'un dénigrement* ». Gli è che il buon Florio cominciava forse a sentire fin dalla fine del cinquecento, come l'Italia avesse bisogno di essere moralmente sorretta in mezzo alla banda di cinici, di procaccianti e d'indifferenti, che dovevano poi per quasi tre secoli, soffocarla.

Ora, per concludere, possiamo noi riconoscere Florio nell'Holofernes di *Pene d'amor perdute*? I più recenti critici anglosassoni,

(5) Cfr. L. CHAMBRUN: *Giovanni Florio*; ed il vastissimo commento di tale libro a cura di V. Spampanato (in *Critica*) 1921-23).

(6) Cfr. CHAMBRUN: *Op Cit.*, p. 37.

quali il Furness, il Santsbury, il Lee, lo negano recisamente senza tuttavia recare alcuna buona ragione. La Chambrun, al contrario, è assolutamente sicura che tale personaggio shakespeareiano sia una caricatura del Florio. I motivi ch'essa adduce sono numerosi ed in parte interessanti; ma non finiscono per convincere. Che Florio si rivelasse pedante, specie nei *First Fruites* del 1578, che avesse criticato, da un punto di vista accademico, il dramma elisabettiano, che facesse gran uso d'allitterazioni, tutto questo è vero. Ma che il nome *Holofernes* sia addirittura un anagramma approssimativo di *Johnes Floreo*, ci sembra un poco troppo approssimativo! Holofernes era anche il maestro di Gargantua; inoltre molto probabilmente Shakespeare dovette essere in rapporti d'amicizia con Florio; o quanto mai non si capisce perchè lo avrebbe preso di mira, essendo ambedue uniti nella comune devozione alla casa del conte di Southampton.

Si aggiunga ancora che esiste un sonetto attribuito a Shakespeare: « *Phaeton to his friend Florio* », che precede i *Second Fruites* di Florio pubblicati nel 1591, in cui le parole più cordiali sono rivolte al maestro italiano ed ai suoi *Frutti*; e Shakespeare segue anche Florio nella *Tempesta* come traduttore di Montaigne, del quale esso, come è noto, fece u-

so (7). Per tutte queste ragioni a noi non pare che l'Holofernes di *Pene d'amor perdute* si possa identificare con Giovanni Florio, verso il quale lo Shakespeare non doveva avere alcuna ragione di satira.

Ora, se appaiono evidenti le relazioni fra Florio e Bruno, ed in gran parte chiari i rapporti tra Florio e Shakespeare, restano tuttavia, a parer nostro, estremamente oscure e problematiche le relazioni tra Bruno e Shakespeare, anche per quanto riguarda la prima commedia del grande tragico.

* * *

Se passiamo a quella che fu probabilmente la seconda commedia dello Shakespeare, *I due gentiluomini di Verona* (1591), troviamo che le caratteristiche mediterranee si fanno in essa assai più marcate ed evidenti. In questa prima fase della creatività shakespeariana si nota come un'ingenua ed insistente passione, per la parlata, per l'ambiente, per la luce del sud. E diciamo di proposito per l'*ambiente*; per questo poco definibile ed immaginoso elemento psicologico, che agisce sottilmente per processi che, come osserva il Croce, « sfuggono per lo più all'osservazione altrui e sovente al ricordo stesso di colui che

(7) Cfr. *La Tempesta* - Atto II, scena I.

li ha compiuti » (8), ma che restano cionondimeno visibili nei loro risultati nell'opera artistica. È forse una vaga generalizzazione parlare di ambiente italiano? Può esserlo; ma noi non sappiamo per ora trovare nessuna espressione che meglio serva a chiarire quel complesso di elementi, còlti chi sa come dalle cose d'Italia e che vengono vivacemente coloriti dalla passione della poesia shakespeariana.

I due gentiluomini di Verona risalgono ad una commedia del 1584, *The pleasaunt and fine conceited Comedie of Two Italian Gentlemen or Fidele and Fortunio*. Si tratta di quel rifacimento del *Fedele* di Luigi Pasqualigo (stampato a Venezia nel 1576), di cui già dicemmo indietro, attribuendolo, secondo l'autorità del Chambers, al Gosson. Il tema della fanciulla travestita da ragazzo, già vedemmo ripetutamente come si ricollegli alla commedia ed alla novella italiana. Non so anzi, a tal proposito, perchè i critici inglesi ricorrano all'episodio di Felismena nella *Diana enamorada* del Montemayor per spiegare tale imitazione; quando gli esempi di tali travestimenti si contano a dozzine nel dramma italiano, e a Shakespeare dovevano esser noti soprattutto attraverso il noto gruppo *Ingannati*, Bandello-Secchi-Gonzaga, progenitori dell'intreccio di *Do-*

(8) Cfr. CROCE: *Op. Cit.*, p. 101.

dicesima Notte. La storia della pastorella Felismena è, del resto, ripresa dal Bandello e dal Giraldi-Cinzio; mentre il Klein trova un'ulteriore fonte del canovaccio shakespeariano in una commedia del Parabosco, *Il Viluppo* (9).

La *Commedia degli equivoci*, probabilmente compiuta nello stesso anno 1591, è notoriamente derivata dai *Menaechmi* di Plauto, che tuttavia non furono tradotti in inglese prima del 1594. Shakespeare li conobbe dunque nell'originale o piuttosto noi tendiamo a credere, giudicando dai nomi italiani scelti pei personaggi, attraverso qualche rifacimento della commedia dell'arte, che sul tema dei gemelli e dei simillimi tesseva instancabilmente interminabili fole. Abbiamo qui un esempio di come lo Shakespeare assorbì gran parte del suo classicismo attraverso le risuscitazioni italiane, da cui insieme trasse, in sintesi felice, anche l'elemento popolare, specie nella forma della commedia dell'arte. Tale gusto per questi canovacci fondati su intrighi di gemelli, scambi di persona, travestimenti, erano del resto, per così dire, nell'atmosfera. E sembra

(9) Notiamo di passaggio che questa commedia del Parabosco pare fosse popolarissima nel 500; e la si trova un po' dappertutto. Una traduzione spagnuola ne diede nel 1547 il Sepulveda (Cfr. W. Crawford: *Spanish Drama before Lope de Vega*).

strano vedere i critici confrontar minutamente Plauto allo Shakespeare, quando sembra molto più certo che i modelli alla mano erano in realtà le novelle e le commedie italiane, erudite e dell'arte.

Anche la *Bisbetica domata*, tratta un tema popolarissimo del rinascimento; quello cioè dello specifico per le mogli pettegole e bizzarre. I tipi della moglie bisbetica da un lato, e quello della paziente e soave Griselda dall'altro, erano allora comuni nelle narrazioni popolari. Ma anche, e soprattutto in questa commedia, non soltanto per la scena posta in Padova, per i nomi dei personaggi, per l'analogo intreccio di una storia narrata da Straparola nelle *Piacevoli notti*, ma soprattutto per i freschi riferimenti a cose e fatti italiani, noi sentiamo nuovamente che Shakespeare è disceso gioiosamente dall'Alpi, almeno con lo spirito, nei solatii piani e tra le colline ridenti d'Italia.

La fonte principale fu tuttavia una commedia d'ignoto autore, *The Taming of a Shrew*. La scena posta in questa commedia ad Atene, vien portata dallo Shakespeare a Padova; il che fa pensare subito a un' influenza dello Straparola, o piuttosto alla costante inclinazione shakespeariana di fantasticare genialmente con tipi, con spunti, con scene italiane. Alcuni passaggi imitati dai *Suppositi* (attra-

verso la versione di Gascoigne del 1566), specie nelle scene tra Hortensio e Gremio e l'episodio di Bianca e Biondello, confermano l'evidenza della completa veste italiana voluta dare da Shakespeare alla commedia. La quale veste d'altronde è qui, se si eccettui il ben noto prologo, di per se stessa evidente. C'è anzi, nella *Bisbetica domata*, un tale abuso di allusioni a varie località italiane e perfino di vocaboli ed espressioni nostrane, che lascia singolarmente perplessi sulle intenzioni artistiche e psicologiche dell'autore. Ed è da notarsi che tali espressioni sono per lo più esatte, contrariamente a quanto avviene in molti altri casi:

Petruchio: ...*Con tutto il cuore ben trovato, may I say.*

Hortensio: *Alla nostra casa ben venuto, molto honorato signor mio Petruchio.*

Inoltre, di tanto in tanto, si nota qualche altra parola, piovuta probabilmente dai libri del Florio. Poi si fa un gran discorrere delle varie città italiane e della Lombardia, « giardino della grande Italia », e di caratteristiche locali, quasi per volersi mostrare familiare col soggetto. Si nota quasi un'intenzione nell'autore quando, discorrendo di Pisa, vi aggiunge: *renowned for great citizens*: e dice che

Mantova era in gran lite con Venezia, e di Genova nota: *where we were lodgers at the Pegasus*: e di Padova che *affords nothing but what is kind*. Perchè mai dunque tutta questa mostra di gustose ma, in fondo, superflue osservazioni che con il motivo drammatico della commedia non hanno nulla a che fare? La *Bisbetica domata*, come il *Mercante*, respira al di fuori delle sue fonti puramente letterarie assai varie e complesse del resto, che forse vanno dallo Straparola al *Conte Lucanor*, dai *Supposes* ad una commedia di Hans Sachs, un'atmosfera indubbiamente mediterranea: spontaneità, colore, rapidità di movimenti, gesticolazioni quasi e chiaccherio come di una conversazione italiana; materiali psicologici insomma che sotto il pollice del genio, si plasmano in creature vive e palpitanti.

Dinanzi a certe scene della *Bisbetica domata*, a certi tipi come quello del maschio Petruccio, e soprattutto dinanzi a certi dettagli, a certe particolarità gustose di geniale osservatore di un paese e di usi e costumi stranieri, non necessariamente conosciuti di persona, ma certo profondamente penetrati culturalmente e per sentiti dire, ci meravigliano in modo strano le osservazioni dei più eminenti critici inglesi, che tendono a ridurre ai minimi termini l'assimilazione shakespeariana dell'elemento italiano anche in questa commedia.

* * *

E veniamo ora al *Romeo e Giulietta*; la tragedia di cui il pubblico conosce meglio i caratteri, le scene e le fonti; circondato com'è il dramma da un'aureola di romantico interesse e di popolari e simpatiche reminiscenze veronesi.

Il Chiarini, presso di noi, s'è occupato delle fonti di tal dramma con accuratezza (10). L'opinione delle persone colte s'è sbizzarrita al proposito ed è generalmente venuta nella conclusione che Shakespeare abbia qui veramente « copiato » gli autori italiani, e per poco non abbia trasportato Piazza delle Erbe, le tombe scaligere e che altro in *Blackfriars* o nel *Temple*.

Possiamo dire subito che la leggenda di *Romeo e Giulietta* è di quelle, per dir così diffuse nell'atmosfera medievale, come quelle simili di Tristano e Isotta, d'Ero e Leandro, di Lancillotto e Ginevra. Ma il primo a trattare letterariamente il tema popolare fu, com'è noto, Luigi da Porto, vicentino; la cui novella uscita postuma nel 1531 (il Da Porto era morto a 43 anni nel 1529) era, a sua volta, tratta da un consimile argomento narrato nel *Novellino*

(10) Cfr. CHIARINI: *Studi Shakesperiani*, pp. 225-420.

(1476) di Masuccio Salernitano. Ma i nomi, la località, i particolari della storia di Masuccio sono diversi da quelli che il Da Porto fissò nella sua famosa novella. Il Bandello infine ritesse in una sua novella lo stesso tema (1554), seguendo da vicino il Da Porto, ma inturgidendo il racconto con la sua consueta abbondanza di particolari, di tersi e minuziosi dettagli. Ammirabile narratore il Bandello, osservano i critici; scrittore cinico e perverso, notiamo noi. Non un accento, non una parola, non un palpito di commozione nell'indurito vescovo di Agen; che narra con apatico fare da cronista, sia pur stilisticamente magistrale, le varie vicende del dramma angoscioso, come poco prima aveva narrato, senza pur una vibrazione umana, qualche atto di bestialmente raffinata crudeltà; come poco dopo narrerà un'oscena vicenda con floscia lascivia pur controllata dall'impassibile eleganza dell'uomo corrotto fino alle ossa. E da che parliamo del Bandello, aggiungiamo che a noi appare stupefacente il fatto che quasi tutta la critica italiana non abbia mai sentito il bisogno di giudicare con un briciolo di spirito etico, anzi di semplice, ovvia umanità, i propri autori; che ci vengono presentati nelle scuole tutti sur uno stesso piano, con poche notizie vagamente estetiche e storiche e null'altro. Ora non si tratta di moralismo qui; ma anche di arte. Ed ar-

tista non è il Bandello in questa sua completa uniformità narrativa, in questo suo meccanico fotografare la realtà senza mai passarla attraverso il proprio spirito, che del resto doveva essere un filtro lacerato, incapace di alcuna reazione, di alcun intimo e profondo moto di vita morale. Egli era di quegli uomini rappresentativi del cinquecento, impassibili e vigliacchi nel loro olimpico estetismo, che assistettero allo sfacelo dell'Italia in tutti i campi, senza pur proferire una parola che rivelasse una coscienza, non diciamo già nazionale e sociale, ma elementarmente etica, religiosa ed umana.

E continuiamo. Il contrasto fra la gelidità del Bandello e la magnifica umanità di Shakespeare è impressionante; e venne giustamente posto in evidenza, con opportuni raffronti, dal Chiarini (11). Ma dopo il Bandello lo stesso tema venne di nuovo trattato in Italia; e noi possediamo infatti una tragedia di Luigi Groto, detto il Cieco d'Adria, l'*Adriana*, in cui la favola ci appare drammatizzata. Rimandiamo al Chiarini per le lunghissime discussioni intorno a tale dramma. Noi ci limitiamo a notare che il Groto è, secondo noi, contrariamente a quanto ne pensa il Chiarini, un autore tutt'altro che mediocre; e siamo in

(11) Cfr. CHIARINI, *Op Cit.*, p. 232.

questo d'accordo piuttosto col Klein che lo proclama il maggior tragico italiano dell'età sua. Se non il maggiore (e chi è poi « maggiore » nella tragedia italiana del cinquecento?) certo vicino al Giraldi e pari all'Aretino e al Tasso. Il Groto compose l'*Adriana* a 19 anni nel 1560, ma non la pubblicò che nel 1578; mutò nomi, località, tempo del dramma, ma mantenne sostanzialmente l'intreccio fissato dal Da Porto. Il Groto è alquanto viziato da uno stile già secentistico, pieno di concettismi e di figure retoriche; ma a noi pare che riesca almeno ad esprimere qualche sentimento, a rivelare, qua e là, una certa commozione; e nell'aridità artificiosa della tragedia italiana questo è già un merito da riconoscergli.

Nel 1560 Pierre Boisteau rifaceva la novella del Bandello, che venne poi pubblicata nelle *Histoires Tragiques* del Belleforest. Infine, nel 1562, un autore inglese, Arthur Brooke, pubblicava un poema, *The tragical history of Romeo and Juliet*. Eccoci dunque ad una prima versione inglese della storia veronese; seguita cinque anni dopo da una novella del Painter nel suo *Palace of Pleasure*. Senonchè la questione viene anche più arruffata dal fatto che il Brooke ci dichiara di aver già visto tale tema trattato sul teatro (12). A cosa allude il Broo-

(12) BROOKE dice d'aver visto « *the same argument, that is the same story lately set forth on the stage* ».

ke? Verrebbe spontaneo di pensare, e parecchi studiosi italiani vi hanno infatti pensato, all'*Adriana* del Groto. È possibile che il Brooke abbia vista rappresentata l'*Adriana*, o allude egli a qualche perduto dramma inglese sullo stesso tema?

Singularissimo è certo il fatto che alcuni passaggi del Groto hanno un'indubbia somiglianza con taluni di Shakespeare. La scena del commiato dei due amanti, che negli altri autori è fugacemente accennata, riceve invece uno speciale svolgimento nei drammi del Cieco d'Adria e di Shakespeare. Rimandiamo al Chiarini per l'illustrazione di tali punti di contatto (13); che sono, a nostro avviso, di tale peso da far restare assai perplessi anche i ricercatori più diffidenti in tale materia.

Il nodo di tutta la questione è l'allusione del Brooke ad un dramma precedente. Ora, secondo noi, il Brooke intende dar rilievo al fatto che il dramma trattava la stessa storia, lo stesso tema, ancorchè (sembra quasi dire implicitamente) con nomi diversi (*the same argument, that is the same story*). Perchè il Brooke avrebbe calcato su tal fatto (*lo stesso soggetto, o almeno la stessa storia*), se il dramma cui allude avesse avuto per titolo *Romeo e Giulietta*? Non ci sembra infondato l'afferma-

(13) Cfr. CHIARINI: *Op. Cit.*, p. 258 e seg.

re quindi che il Brooke possa veramente aver alluso all'*Adriana*; e siamo in questo in completo disaccordo con i laboriosi sforzi del Chiarini per dimostrare il contrario.

Resta a vedere, infine, come mai l'*Adriana* potesse già esser nota nel 1562, in Inghilterra. Ora, noi abbiamo trovato nella prefazione dell'*Emilia*, un dramma del Groto rappresentato ad Adria nel marzo 1579, un brano nel quale l'autore dice di avere a lungo tenuto sotto chiave l'*Emilia* e che: « *io stava di questa prigione sicuro, contentandomi che la Dalida e la Adriana figliuole mie e sorelle sue vagassero per lo mondo* ». Abbiamo dunque qui la testimonianza del Groto che l'*Adriana*, pur poco prima stampata, aveva già nel 1579 vagato per il mondo. Si aggiunga che nulla impedisce di pensare che il Brooke, come tanti altri suoi conterranei colti, fosse venuto in Italia; oppure che avesse assistito a qualche rappresentazione accademica, probabilmente in latino all'Università di Cambridge, dove appunto ci risulta che varî drammi del Groto vennero rappresentati, (la *Roxana* ad esempio) in riduzioni più o meno riconoscibili.

Il Chambers (III, 237) riporta un documento in cui si dice che il Brooke nel 1562 fu ammesso gratuitamente nell'Inner Temple, in considerazione « *of certain plays and shows at*

Christmas last set forth by him ». Non poteva una di queste *plays* essere l'*Adriana*, dato che il Groto era uno degli autori italiani più noti presso gli Elisabettiani? Fanno fede infatti di ciò, oltre alle traduzioni dei suoi drammi, anche alcuni accenni, quello di Ben Jonson fra gli altri, nel *Volpone*. Quando Lady Would-Be da saputella, cita i maggiori poeti italiani, ecco chi nomina: « *Which of your poets? Petrarch or Tasso, or Dante? Guarini, Ariosto, Aretine? Cieco d'Hadria? I have read them all:* ».

Anche questa lista dovrebbe significar qualcosa. Il Groto era rappresentato, era letto, era citato. Qual meraviglia se già dal 1562 il Brooke ne avesse avuto sentore; e qual meraviglia soprattutto se Shakespeare lo avesse conosciuto, e gli fosse stato familiare e gradito? È noto come sull'ignoranza shakespeariana i critici si basino per dimostrare l'inesistenza di contatti letterari, specie con i paesi continentali. Ma in un paese ed in un tempo come l'elisabettiano, imbevuto di rinascimento, affollato di Italiani, tutto ardente di scambi diretti e molto più attivi di quanto generalmente non si immagini fra la penisola e Albione, cosa doveva importare la coltura specifica di un individuo, del quale poi non sappiamo quasi nulla di preciso? Poichè infatti molti critici, basandosi sulla presunta i-

ignoranza della lingua italiana, costringono Shakespeare ad assorbire tutti i suoi motivi italiani, attraverso l'intermediario francese. Da questa assurda pregiudiziale, ecco sbucar fuori tutti i vari Belleforest, Boisteau, Chap-puy ecc. Tale modo di vedere rivela una singolare mancanza d'immaginazione e anche di conoscenza delle infinite possibilità di rapporti, di scambi personali, di contatti ed informazioni che esistevano nella Londra elisabettiana, dove il pensiero e l'arte di tutta Europa si era dato convegno, come nella terra che già cominciava ad essere libero asilo di pensatori e ribelli di tutti i paesi; tanto che a buon diritto la Scott può affermare a proposito del Nolano che « *it was the England of Elisabeth that permitted Bruno to speak* ».

Molti critici, lo stesso Coleridge, e il Chasle fra gli altri, hanno sostenuto che l'atmosfera del *Romeo e Giulietta* è satura di ardore, di bellezza, di passionalità italiana. Andrè Chev-rillon recentemente ha ancora una volta sostenuto con vivace calore questa sensazione istintiva, assiomatica della passionalità italiana di talune figure e situazioni shakesperiane e specie nel *Romeo e Giulietta*. I due amanti veronesi, quasi inconsci fanciulli e nel tempo istesso figurazioni eterne dell'amore e del dolore e della morte, sembrano veramente vibrare di un sangue italiano, nella loro innocente ed in-

controllata e pura umanità. Lo Shakespeare con il delicato intuito che lo dirigeva, compì in questa tragedia dell'amore una delle più squisite e sottili rievocazioni e ricostruzioni psicologiche che si conoscano. Egli possedeva del resto numerosi e significativi elementi, qualcosa di più di una traccia schematica o di un canovaccio, fornitogli dagli scrittori precedenti. Le dispute fra i Montecchi ed i Cappelletti, oltrechè fornire lo sfondo storico, ne forniscono uno etico, sul quale il poeta sbalza con magnifico rilievo il quadro della spontaneità, della bontà, dell'innocenza dell'amore dei due giovani, in contrasto con la cattiveria latente nel mondo. Il tipo della *nurse* deriva dalla commedia italiana; come anche probabilmente quello di Mercutio, prezioso eufuista. Ed alla tenera, innocente passionalità dei due amanti, lo Shakespeare non poteva certo trovare che un'atmosfera italiana. Non è una frase buttata lì il dire che i due amanti, inconsci del mondo, viventi con la natura, con le ombre della notte e con le creature dell'aria, sarebbero assolutamente inconcepibili nella grassa Londra elisabettiana, esuberante di vita pratica, di spiriti avventurosi, di entusiasmi puritani, ipernutrita e gaudente, gonfia le vene di *fighting instinct*, di Bibbia, di bistecche e di birra. Lo Shakespeare s'è ritratto, s'è isolato in un'oasi sentimentale, dove l'u-

manità fiorisce nelle sue forme più varie e più intense; e dov'era possibile trovar tutte le varietà di creature, con tutte le gamme di motivi psicologici. In questo senso lo Shakespeare ha scoperto l'Italia; e con l'aria veronese ha saputo dare un pieno respiro ai suoi amanti perfetti, ricostruendo con genio squisito una situazione psicologica e morale che non poteva svilupparsi che là.

Infine lo Shakespeare in questa sua intuitiva ricostruzione psicologica, aveva grandemente facilitato il compito dal vasto materiale letterario che si trovava alla mano, e ch'egli certamente usò a modo suo. Di questo materiale, le opere ch'egli ha conosciuto più da vicino sono, a parer nostro, il poema del Brooke l'Adriana del Groto e, forse in minor grado, anche il Bandello.



Il Mercante di Venezia sembra iniziò secondo i critici, quel secondo periodo dell'arte shakesperiana in cui l'originalità e la forza del genio si rivelano complete, indipendenti dai ceppi dei modelli, della moda, delle influenze troppo gravose. Intorno alla deliziosa commedia la filologia ha inferito probabilmente più che per ogni altro dramma. Racconti buddistici, riferimenti biblici, fiabe orienta-

li, storie latine, francesi, tedesche, italiane, inglesi; tutto è stato frugato e messo a soqquadro per tentar d'individuare l'origine dell'intreccio del *Mercante di Venezia*. Ed il guazzabuglio creato dagli eruditi è tale, che dopo un paziente studio della questione, non si riesce più nè ad orientarsi, nè ad apprezzare il valore e l'utilità di tali ricerche. Quando ci si dice che la trama della commedia o parte di essa (la così detta *bond story*, e la *caskets story*, le storie cioè della libbra di carne e dei forzieri) si trovano narrate nel *Mahabharata* (storia del re Usinara), in racconti persiani, siriaci, nel *Dolopathos*, romanzo latino di Giovanni d'Altaselva tradotto in francese nel 1225 circa dal trovero Herbes; e ancora nelle *Gesta romanorum* e nel *Cursor Mundi*, scritti latini del trecento, ed in quattro altre versioni inglesi; e che infine la storia venne raccontata da Ser Giovanni Fiorentino nel *Pecorone* e forse anche in una perduta commedia inglese *The Jew* a cui allude il Gosson; quando ci si dice tutto questo (e molto altro ancora!) noi ci sentiamo inclinati a tagliar corto a tutta questa laboriosa filologia, evidentemente impotente a scoprire quello che Shakespeare solo sapeva e che non ha lasciato trapelare, come in altri casi, dall'opera sua. Poichè per quanto riguarda il *Mercante di Venezia* l'indicazione della mera fonte letteraria ha ancor meno va-

lore del solito; mentre invece ha un singolare valore l'esame dell'uso che Shakespeare ha fatto dei personaggi e dell'ambiente italiano che in questa commedia vibra veramente di vita sua propria.

Non è infatti un luogo comune il dire (chechè pensi in contrario qualche critico) che la dipintura veneziana nel *Mercante*, raggiunge una potenza, un'amorevolezza di contorni e dettagli, una compitezza di particolari poco meno che stupefacente. Tale rappresentazione piena di allusioni, di tipi, di spunti italiani, non può a meno d'interessarci e di renderci desiderosi di penetrare le ragioni artistiche e psicologiche che l'hanno resa possibile. In fondo, che Ser Giovanni Fiorentino (il *Pecorone* scritto nel 1378, non fu tradotto in inglese) fosse noto a Shakespeare, come la simiglianza dei dettagli del fatto e di certi nomi potrebbe far pensare, non ci pare in questo caso il punto di maggiore importanza. Per la dipintura del tipo dell'ebreo, egli trovava certo elementi nello stesso dramma inglese, in Marlowe, ad esempio, nel *Jew* alluso dal Gosson, e in altri drammi di cui resta notizia vaga (pare che anche il Dekker avesse scritto un *Jew of Venice*). Ma nel *Mercante* c'è qualcosa di più italiano che un semplice problematico canovaccio e dei nomi sonori; in esso noi troviamo una continua serie di tocchi,

di allusioni, di accenni che non possono a meno di stupire l'acuto lettore.

Sorge inoltre, a proposito del *Mercante* la vessata questione di un probabile viaggio dello Shakespeare in Italia e della conoscenza da lui posseduta della lingua italiana. Come il viaggio di Dante a Parigi, tale congettura seducente ha fatto versare fiumi d'inchiostro. Noi non c'indugeremo su di essa, se non per dar rilievo a due o tre punti che possono aiutare a farci intendere il grado di penetrazione artistica e culturale dell'ambiente italiano.

I maggiori critici hanno discusso intorno alle varie possibilità di una conoscenza dell'Italia o almeno della lingua italiana, da parte dello Shakespeare; ed in genere le correnti si possono dividere nettamente in due. I critici anglo-sassoni con il Lee e lo Schelling alla testa, cercano di svalutare la possibilità di ogni profondo contatto spirituale e fisico con l'Italia e sbrigano la questione con tono curiosamente irritato; lo Schelling sostenendo « che non è assolutamente necessario per noi assumere che S. conoscesse l'Italiano »; il Lee concedendo invece la conoscenza della lingua di Dante, ma negando il viaggio in Italia. Altri critici invece, specie teutonici, sono di parere diverso. Il Brandes ad esempio, sostiene che l'Italia di Shakespeare non può essere ricavata soltanto da libri e da conversazioni, essendo

« *closer than could have been gained from oral descriptions and from book* ». Altri numerosi studiosi quali l'Elze, il Sarrazin, H. Brown, E. Sullivan, R. L. Eagle, hanno anch'essi laboriosamente intrapreso a dimostrare la realtà di tale viaggio, nonchè della profonda conoscenza della lingua e delle cose italiane.

In verità nel *Mercante* si hanno accenni sorprendenti a taluni minuti dati di fatto che potrebbero rivelare una conoscenza diretta delle località in questione. La distanza da Belmont (Montebello) a Padova è calcolata da Shakespeare in venti miglia, il che corrisponde a realtà (*For we must measure twenty miles to day*). Shylock allude al commercio di pietre preziose fra Francoforte e Venezia, che veniva effettivamente condotto a quel tempo. L'allusione al traghetto dalla terra ferma a Venezia:

*unto the tranect [o traject], to the common
[ferry
Which trades to Venice....*

sembra rivelare una conoscenza diretta di Fusina o di Mestre (14).

In *Otello*, in *Due Gentiluomini*, in *Bisbe-*

(14) Cfr. a tal proposito, un riassunto di tale questione: R. L. EAGLE, in *19.th Century Review*, giugno 1923.

tica domata, si trovano altri impressionanti richiami realistici. Noi aggiungiamo che la descrizione della notte lunare, al principio del quinto atto del *Mercante*, sembra mostrare un'indubbia esperienza di notti mediterranee; e quasi istintivamente ripugna di credere che tali descrizioni abbiano potuto venir create in un paese dove la notte, fragrante e vivente, assolutamente non esiste.

Si possono contrapporre a tutti questi indizi, i numerosi casi di assoluta ignoranza delle cose e località italiane, a tutti più o meno noti. Ma anche queste prove sono state in gran parte ribattute con un certo successo da vari studiosi; quali il Sullivan, ch'è riuscito a dimostrare perfino come fosse possibilissimo recarsi per via d'acqua da Verona a Milano, lungo i fiumi ed i canali già esistenti a quel tempo (15).

Ma come spiegare l'imbarco oceanico di Prospero, alle porte di... Milano nella *Tempesta*? (I,2.). E come lasciar correre il fatto che nei *Due Gentiluomini* (II, 2, 3) si aspetta la marea per andarsene da Verona? Altri casi si potrebbero addurre che lasciano perplessi; e che finiscono con il farci credere che lo Shakespeare non lasciasse mai le rive del Tamigi,

(15) Cfr. E. SULLIVAN: *S. and the waterways of North Italy*, (in 19th Century Review, agosto 1908).

ancorchè avesse una vasta indubbia conoscenza di cose italiane e della lingua italiana, derivatagli dai libri e dalle numerose amicizie di inglesi « italianati ». Lasciamo la questione a questo punto e chiudiamo in noi la legittima curiosità che invano tanti ricercatori hanno cercato di soddisfare. Dello Shakespeare « pratico », dobbiamo convincerci oramai con rammarico, non sappiamo nulla o quasi; ed anche questo lato della sua biografia deve restare, almeno per ora, avvolto in un'oscurità più o meno rotta dai lampi di qualche ingegnosa e solo in parte convincente congettura. Questo sappiamo tuttavia, e di ciò ci sentiamo ben certi: che l'autore dei trentasette drammi meravigliosi, possedette una vasta conoscenza della lingua e della cultura italiana, di cui fece prodigo uso nei suoi drammi; conoscenza abbondante e diretta che si rivela nella scelta magistrale di autori e di brani diversissimi, nell'uso di forme letterarie, di espedienti scenici, di finezze metriche, di allusioni culturali, di intuizioni psicologiche innumerevoli.

X.

Motivi italiani in Shakespeare.

Molto rumore per nulla. - *Tutto è bene.* - *Troilo e Cresida.* - *Dodicesima notte.* - *Come vi piace.* - *Measure for Measure.* - *Otello.* - *Le allegre comari.* - *Cimbelino.* - *Risonanze minori in altri drammi.* - *La Tempesta.*

Il *Molto rumore per nulla* che appare in stampa nel 1600, fu una delle commedie che più entusiasmarono il pubblico londinese. Le figure della geniale Beatrice, dell'arguto Benedetto, e dell'umoristico Dogberry, così ricche di umanità, così frivoltamente profonde quasi tragiche a tratti, divennero immensamente popolari:

*Let but Beatrice
And Benedicke be seene, loe in a trice
The cockpit, galleries, boxes all are full*

Così scriveva Leonard Dogges quarant'anni più tardi. L'intreccio della commedia, che non ha nulla di comico, è preso dalla ventidue-

sima novella del *Bandello* (libro I), dove si racconta la storia di Timbreo e di Fenicia. Girondo, rivale di Timbreo fidanzato di Fenicia, architetta un complotto per impedire tali nozze; ed all'uopo risveglia nell'animo di Timbreo la gelosia e gli fornisce anzi le prove del tradimento di Fenicia, mostrando a Timbreo un presunto amante della donna che sale al balcone di costei. È invece questi un servo prezzolato da Girondo; ma l'intrigo sortisce l'effetto desiderato e Timbreo rompe il fidanzamento. La povera Fenicia angosciata ed avvilita se ne va lontana, poi fingendosi morta ed in seguito ad un simulato funerale, suscita il pentimento di Girondo che tutto confessa, avviando il dramma a lieto fine con la spiegazione avvenuta tra Timbreo e Fenicia.

Lo stesso tema si trova svolto nei canti V e VI dell'*Orlando Furioso*, che fornirono già argomento a drammi precedenti, come s'è visto più indietro. La storia di Ariodante e Ginevra calunniata da Polinesso, termina tuttavia più tragicamente; mentre invece Shakespeare attenua la drammaticità del canovaccio centrale, per dar piuttosto artistico risalto alle magnifiche figure di Beatrice e di Benedetto, che più che Hero e Claudio, sono i veri eroi del dramma.

Questo tema fu del resto uno dei più graditi all'immaginazione elisabettiana, insieme a quel-

lo di Romeo e Giulietta e della paziente Griselda. Shakespeare al solito colse tale tema popolare, che poteva essere noto attraverso Belleforest o molto più probabilmente nell'originale; e lo plasmò a modo suo dando impronte di caratteri dove non erano che nomi, alleggerendo situazioni gravemente faticose specie nella prosa narrativa del Bandello e negli sproloqui sentimentali del noiosissimo Belleforest. Ma in fondo noi tendiamo a credere che qui lo Shakespeare abbia conosciuto tali spunti anche dalla viva voce di qualche narratore, o nella versione di qualche drammaturgo non sempre rintracciabile; poichè ci pare strano che dalle paludose e fastidiose storie del Belleforest, e diciamo pure, anche dagli scoloriti e spesso poco divertenti racconti del Bandello, l'inglese abbia potuto trarre tutti i motivi ch'egli abilmente disegna nei suoi drammi. Infine ci limitiamo a citare l'ingegnosa congettura della signora A. M. Scott che considera le figure di Benedetto e di Beatrice, come una riproduzione dei caratteri di Gasparo Pallavicino e della contessa Emilia Pia nel *Cortegiano* del Castiglione (1).

Parlar di colore d'ambiente e simili cose a proposito di *Molto rumore per nulla*, non ha

(1) Cfr. M. A. Scott - *Op. Cit.* p. 450.

naturalmente senso. La scena è posta a Messina, ma manca di qualsiasi vivo sfondo locale.

I nomi dei personaggi sono mezzo italiani e mezzo inglesi; scelti forse a caso, o con criterio puramente estetico, a capriccio. Presupposti storici, religiosi, morali in Shakespeare, non ve ne sono mai. Il ribaldo non dev'essere necessariamente un latino quindi, come amano spesso fare Kyd, Marlowe, Webster, Marston, Tourneur, Middleton; anzi in *Molto rumore per nulla* abbiamo rappresentata una delle più losche figure del teatro shakespeariano, che reca il nome bizzarramente misto di Don John; e tale figura è notevolmente peggiorata da quella che appare nei modelli italiani. Nè Polinesso dell'Ariosto, nè Girondo del Bandello, ambedue se non altro acciecati dall'amore, hanno la fredda perversità di Don John, che calunnia e quasi uccide la povera Hero per pura malvagità; cosicchè giustamente osserva l'Herford che Don John è *the purest embodiment, perhaps, in all Shakespeare, of cynical egoism*.

Tutto è bene che finisce bene appartiene al secondo periodo della creatività shakespeariana. La commedia fu rifatta su un precedente lavoro di cui c'è notizia *Love's Labour's Won*. Il soggetto è di sana pianta preso da una bella novella del Boccaccio (*Decame-*

rone, III, 9) nella quale si narra come « Giletta di Narbona guarisce il re di Francia d'una fistola; domanda per marito Beltramo di Rossiglione il quale, contro sua voglia sposatala, a Firenze se ne va per sdegno, dove vagheggiando una giovane, in persona di lei Giletta giacque con lui, et ebbero due figliuoli; per che egli poi, avutala cara, per moglie la tiene ».

Come ben osserva il De Lorenzo (1), Giletta è un nobile e mansueto tipo di donna simile a Griselda; ma questa passivamente buona, l'altra risoluta e audace per conquistarsi il suo amore. Ora questi due tipi di donna sono già dal Boccaccio così potentemente disegnati, che veramente qualcosa più del semplice meccanismo dell'intreccio passò nel dramma inglese. Qui non si tratta di un semplice spunto, *ex novo* riplasmato e ravvivato in modo che la creta primitiva non sia più artisticamente riconoscibile. Lo Shakespeare ha trovato in Giletta un tipo vivo, ben delineato, palpitante, tenero, e l'ha trapiantata con il nome di Helena nella sua commedia. Questo bel personaggio viene naturalmente arricchito di ammirabili dettagli; ma le forme essenziali si possono già considerare nettamente disegnate dal Boccaccio.

(1) Cfr. DE LORENZO: *Shakespeare e il dolore del mondo*, p. 217.

Insomma, la tendenza dei critici inglesi a considerare sempre come mera materia brutta ogni fonte shakespeariana, in questo caso è del tutto fuori di posto. Boccaccio ha creato un tipo vivo di donna nella saggia ed innamorata Giletta; e questo tipo lo Shakespeare ha risuscitato nella sua commedia. I tipi del Boccaccio infatti sono sempre assai più robusti di quelli del Bandello e sanno mantenersi vivi anche nelle imitazioni. Che tale novella abbia ispirato anche una commedia italiana, e cioè la *Virginia* di Bernardo Accolti aretino, io trovo indicato in una nota del Martinelli ad una edizione del Boccaccio; ma nulla mi vien dato di sapere di più preciso intorno a tale precedente drammatico italiano (2).

Secondo l'Herford, Shakespeare ha aggiunto al semplice romanticismo della storia boccaccesca, la plausibilità delle azioni di Helena, come derivate da una donna di nobile e raffinata modernità. Certamente Helena è parecchio diversa da Giletta; ma più che altro la diversità è dovuta ai due secoli e mezzo che intercedono tra l'una e l'altra creazione. Helena è una pretta donna del Rinascimento, ornata di cultura e di sottigliezza intellettuale, pronta a cimentarsi nelle questioni più deli-

(2) Cfr. Opere di G. BOCCACCIO, Firenze, per il Malgheri, 1827, vol. II, p. 113, nota.

cate e scabrose, come quella sulla verginità (nell'atto primo), con quella bella padronanza e con quell'equilibrio con cui una Isabella d'Este od una Vittoria Colonna si sarebbero cimentate. Par di udire ancor qui, Elisabetta Gonzaga discorrere di amore di uomini e di donne con i propri amici nel *Cortegiano* del Castiglione (3).

Verissimo tuttavia che la varietà ed il movimento della commedia, così ricca di caratteri nuovi ed originali, quali il cialtrone Parolles, il buon Lafeu, la contessa, il *clown*, sono prettamente shakespeariani, ed aggiungono alla commedia una varietà di caratteri che la novella non possiede. Lo Shakespeare sembra inoltre si sia sforzato di rendere plausibile lo scambio di persona nell'avventura amorosa di Bertramo, accentuando le scene intermedie di Diana e della vedova che rendono possibile il trucco amoroso ordito da Giletta. Infine il carattere di Bertramo è assai più fatuo e volga-

(3) Il LEE trova che Helena è troppo donna del rinascimento italiano; e quello che di scabroso, secondo l'eminento critico, c'è nel suo carattere, deriverebbe appunto dall'essere essa un po' *italianata*. Ma fortunatamente anche Helena si libera di tali scorie e diviene in tal modo una brava figliola. Certo moralismo insulare della critica inglese non ha bisogno di commenti. « *Shakespeare failed to eliminate from his Italian plot all the frankness of Renaissance manners. None the less he finally succeeded in enforcing an ideal of essential purity and refinement* ». Cfr. Sidney Lee: *The Life of W. S.*, p. 234.

re in Shakespeare, che vuol forse dar rilievo — come ben osserva l'Herford — alla fatale irrazionalità dell'amore, ponendo in più crudo contrasto le opposte nature dei due protagonisti.

Della tragica commedia, se così si può dire, *Troilo e Cressida*, dove la tristezza e l'amarezza invano cercano di intrecciare una trama satiricamente gaia, non è qui il caso di parlare. Poichè il lontano motivo del *Filosttrato* boccacesco giunse a Shakespeare attraverso canali intricati e tortuosi, che rendono la risonanza della prima fonte completamente inaudibile. In realtà Shakespeare aveva familiarità con il tema dell'amore infelice di Troilo per l'infedele Cressida, al quale fa sovente allusione in suoi precedenti drammi (4). Conosceva certamente la soave narrazione del Chaucer, questa sì ispirata dal Boccaccio, e per i particolari della guerra di Troia si richiamò alle storie troiane del Caxton e del Lydgate, l'una tratta da Raoul le Fèvre, l'altra da Guido di Colonna (5).

Infine Robert Greene stesso, pochi anni prima (1587) aveva scritto *Euphues, His censure*

(4) Cfr. *Henry V, Merchant, Much Ado, All's Well, As you like it.*

(5) La fonte della storia del siciliano Guido di Colonna è a sua volta il trovatore Benoit de S. Maure. Cfr. HERFORD: *Edizione Cit.*; III, 492, nota.

to *Philautus*, dove trattava l'argomento della guerra troiana. Ma noi sappiamo di quale nuova ironia, di quale satira profonda Shakespeare animi il vecchio tema; cosicchè il *Troilo e Cressida* potè venir considerato a ragione, come una formidabile smontatura e canzonatura dell'*Iliade*. Tutto il romanticismo amoroso e l'eroismo bellicoso della grande tragedia vien buttato a terra con la poderosa ribellione di uno spirito moderno, anticonvenzionale, anti-classicista, libero, primitivo, giovane. Chapman aveva già, nel 1598, pubblicato la traduzione di alcuni canti dell'*Iliade*, che a Shakespeare dovevano essere certamente noti.



In *Dodicesima Notte o Quel che volete*, così squisitamente gaia e profonda insieme, la più bella commedia romanzesca dello Shakespeare, noi troviamo la massima varietà e ricchezza di fonti italiane che ci sono in parte additate da uno stesso contemporaneo di Shakespeare.

John Manningham scrive nel 1602 che in occasione di una certa festa egli assistette ad una commedia « *called Twelve night or What you will, much like the comedy of errores or Menechmi in Plautus, but most like and neere to that in Italian called Inganni* ». Noi pos-

sediamo qui una testimonianza preziosa; e si tratta ora d'individuare questa commedia italiana alla quale allude il Manningham, commedia che doveva essere popolare tra gli Elisabettiani. Ora il problema appare difficile, non già per deficienza di appigli, ma perchè ve ne sono troppi. Si ha infatti una commedia del 1547, *Gl'Inganni* di Niccolò Secchi, ch'ebbe notevole popolarità (fu tradotta in francese: *Les Trompèries*: da Pierre Larivey); un'altra del 1592 con lo stesso titolo, di Curzio Gonzaga (6) (in cui troviamo un personaggio, Cesare, che corrisponderebbe, almeno nel nome, al shakespeariano Cesario). Inoltre abbiamo una novella del Bandello, quella di Lattanzio e Nicuola (II, 36) ed una del Giraldi Cinzio, che trattano lo stesso tema. Il Bandello, al solito, trova modo di essere triviale e superficiale; i suoi caratteri sono scialbi e banali e non hanno nulla a che vedere con lo Shakespeare. Egli si dilunga invece a mostrare la vita prostituita delle monache che « non era poi mai ora del giorno che non fos-

(6) Il Flamini (*Il Cinquecento*; p. 306) la ritiene una imitazione della *Zingana* del Giancarli. Nel 1563 era apparsa anche in Ispagna un'imitazione degli *Ingannati* (Cfr. *Los Engañados* di Lope de Rueda); mentre un'imitazione della stessa *Zingana* si ha nella *Comedia Medora* dello stesso autore.

sero a stretti ragionamenti con diversi giovani della città ». Non è possibile che lo Shakespeare sublime di *Dodicesima notte*, abbia potuto avere contatto con simile roba. Infatti nè dal Bandello nè dal Giraldi egli prese il canovaccio in questo caso.

Occorre andare più addietro per trovare la fonte prima e più importante di tale favola fortunata. L'Accademia degli Intronati di Siena, faceva rappresentare nel 1531 una commedia anonima, *Gl'Ingannati*, ch'ebbe grande successo e ch'è, in realtà, una delle migliori commedie del cinquecento. Intorno all'autore di questa commedia poco si sa di sicuro. Il Peacock, che ne fece un riassunto inglese nel 1862, l'attribuisce, chissà perchè, ad Adriano Politi. Altri ne fanno autore Alessandro Piccolomini. Infine, opinione molto più attendibile, condivisa dal Flamini, la si attribuisce al modenese Castelvetro. A noi tale attribuzione pare indubbia, quando si pensi che il Castelvetro aveva studiato legge oltre che a Padova ed a Bologna, anche a Siena; che nella commedia le allusioni a Modena ed a cose modenesi sono continue; che infine lo stile, generalmente ottimo, è assai ineguale, come di uno che quasi di proposito si sforzi di toscaneggiare. Ultima ragione poi, questa: il Castelvetro era un uomo di gagliardo talento, e *Gl'Ingan-*

nati non sono l'opera nè di un pedante accademico, nè di un mediocre scribacchino (7).

Ora noi troviamo nel prologo degl'*Ingannati* questa frase curiosa: « La favola è nuova e non altronde cavata che della loro (degli'*Intornati*) industriosa zucca onde si cavorno anche, la notte di beffana, le sorti nostre... ». Verrebbe voglia di pensare che tale allusione alla Epifania abbia offerto lo spunto allo Shakespeare per trovare un qualsiasi titolo alla sua commedia; titolo che in realtà non ha nulla a che fare con l'argomento del dramma. Infatti *Twelfth Night* è precisamente la « notte di beffana ». Indichiamo tale coincidenza senza tuttavia volerci troppo compromettere in così gracili congetture.

(7) Noi non abbiamo dubbio che la commedia sia l'opera di uno scrittore modenese che, date le varie coincidenze, non può essere altri che il Castelvetro. Si allude nella commedia alla nobile famiglia dei Rangoni, modenese; al loro palazzo, a certe trattorie della città, (Lo Specchio, il Matto, il Rampino); ed il tema di Modena e le allusioni modenesi sono continuamente presenti. Se si considera l'umore campanilistico degli scrittori italiani, specie del cinquecento, è impossibile pensare che un senese od un fiorentino abbia potuto scrivere simile roba. La commedia fu opportunamente ristampata da I. Sanesi nelle sue *Commedie del Cinquecento* (ed. Laterza). La ragione per cui tale commedia rimase per tanto tempo nascosta agli studiosi delle fonti shakesperiane è da ricercarsi nel fatto che la prima stampa veneziana del 1537 reca il titolo (che si perpetuò nelle bibliografie successive): *Comedia del Sacrificio degli Intornati da Siena*; poichè infatti la commedia è preceduta dal testo poetico di una festa così detta del « Sacrificio » a cui segue il testo degli *Ingannati*.

Ad ogni modo resta fuor di dubbio che *Gli Ingannati* del Castelvetro son la prima sorgente di tutta una serie di drammi e novelle basati sul travestimento per amore, di una fanciulla in giovanetto e conseguenti avventure; tema su cui lo Shakespeare lavorò una delle più squisite e delicate trame che la poesia universale vanta. È a parer nostro fuori di dubbio che lo Shakespeare conoscesse nell'originale *Gl'Ingannati*, che ebbero non meno di dieci edizioni nel cinquecento, e vantano una risonanza in tutte le letterature europee, probabilmente superiore a quella di ogni altra commedia italiana.



In *Come vi piace* lo Shakespeare ci offre, a modo suo, un dramma pastorale. Senza darsi la pena, al solito, d'inventar nulla, quasi con la pigrizia di un talento che non vuol perdersi in approcci che abbiano qualcosa di riflesso, che non siano pienamente poetici, esso prende la trama dalla *Rosalynde* di Thomas Lodge; il quale, del resto, aveva già dato nel suo romanzo pastorale un tono un po' più virile e marziale di quello che non solessero fare i pastoralisti italiani abbruttiti, anche quando poeti veri, dalla fiacca e disperata stanchezza dell'esausto spirito del tempo.

Quello che è stucco e cartapesta negli altri pastoralisti, diviene nello Shakespeare squisito ornato di puro metallo; dove realtà e romanzo, fantasticheria ed umore realistico si frammischiano in quella sintesi universale che solo il genio sa raggiungere. La fresca fantasiosità ariostesca di questo dramma luminoso trova una curiosa riprova nel fatto che il nome di Rosader (qual'è nel Lodge) venne mutato in quello più musicale di Orlando, quasi a richiamarsi tangibilmente alla sua simpatia per il Greene e per l'Ariosto.

Measure for Measure, composta forse tra il 1603 e il 1604, poco dopo l'*Amleto*, risente dell'umor tetro e vastamente speculativo del poeta. La visione del marciume del mondo a cui i buoni non riescono a porre riparo, è onnipresente anche in questa melanconica commedia; la quale deriva il soggetto dal *Promos and Cassandra* di George Whetstone, di cui già ci occupammo indietro. La storia derivava dagli *Hecatommiti* del Giraldo Cinzio (deca VIII, nov. 5); che è una bella novella, narrata in modo organico e suggestivo. Pare che il fatto narrato dal novelliere italiano fosse realmente accaduto, come spesso avveniva. La storia sarebbe stata riferita in una lettera d'uno studente ungherese a Vienna, certo Macarius, a un amico nel 1547. Il Sarrazin avanza inoltre l'ipotesi che il duca Vicentio, sia un ritratto

del contemporaneo duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga (8).

E veniamo all'*Otello*. Intorno al quale un esame esauriente è stato compiuto da uno studioso italiano, al quale noi rinviame il lettore per non ripeterci e dilungarci in cose risapute e di facile accesso (9).

Tutti sanno come la storia del Moro di Venezia appaia per la prima volta narrata nella settima novella della terza deca degli *Hecatommiti* del nostro Giral di Cinzio. Ancora una volta lo scrittore ferrarese ci ritorna dinanzi, e questa volta in veste più che mai brillante e suggestiva. Dopo aver notato già numerosi drammi elisabettiani che si possono richiamare al Giral di, ci troviamo ora di fronte ad un caso tipico e singolare di originale creazione di un canovaccio fortunato. Non esagera il Murray quando scrive che « *not even the Arabian Nights surpass the popularity which the Hecatommiti of Cinthio once enjoyed* ». L'autore ferrarese sembra infatti dominare tutti gli altri per importanza nel fornire canovacci agli Elisabettiani. Il Segrè spiega tale immensa popolarità del Giral di Cinzio in Inghilterra, non tanto con la vernice moralistica e religiosa

(8) Cfr. SARRAZIN: *Shakespeare Jahrbuch* XXXI, 165. Vedi anche HERFORD: *Op. Cit.* p. 9 e seg.

(9) Cfr. SEGRÈ: *Op. Cit.* p. 9 e seg.

di cui sono intinti, a dir vero assai superficialmente, ma piuttosto con il carattere « di spiccata terribilità che li distingue ». Può essere; ancorchè noi non possiamo essere d'accordo col Segrè quando spiega l'amore del pubblico inglese per l'orrendo ed il terribile con il fatto che gli spettacoli di violenza e di orrore erano abituali alla vita londinese del tempo, tanto che per essi le crudeli e feroci vicende dei racconti giraldiani « non avevan l'acre eccessivo, che le rende intollerabili al nostro palato ». Noi siamo convinti, al contrario, che la terribilità della vita elisabettiana era piuttosto rozza violenza e brutalità, che stava parecchio lontana dalla vera crudele e raffinata terribilità delle passioni scatenate nel cinquecento italiano.

Ad ogni modo il Giraldis, che pur non era allora tradotto in inglese, se si eccettui qualche racconto che venne rifatto dai raccoglitori di novelle quali William Painter e Barnaba Riche, dovè godere di una popolarità estesissima nell'originale italiano (10).

La novella del Giraldis, che venne tradotta

(10) W. Painter nel *Palace of Pleasure* rifece la novella ottava della IX deca e la 10 dell'VIII, e Barnaba Riche nel *Farewell to Militaire Profession* ne introdusse parecchie altre. Una traduzione francese del Giraldis, a cura di Chapuys era apparsa nel 1584. Cfr. KOEPEL: *Studien zur Geschichte der ital. Novelle in der eng. litt.*; in *Quellen und Forsch.* LXX, p. 98.

in inglese dal Parr solo nel 1795, narra la storia di Otello e di Desdemona press'a poco come lo Shakespeare l'ha poi immortalata. È noto come si sia tentato da alcuni studiosi, basandosi sulle « dicerie » di Marin Sanuto, di scoprire nella tragedia di Otello un fatto storico; ed insieme di togliere l'ostacolo sentimentale del Moro, di cui non si capirebbe come una delicata creatura come la bionda Desdemona si sarebbe innamorata, trasformando il « capron vecchio e nero » in un capitano di famiglia patrizia veneziana chiamato Cristoforo Moro. Ma insomma il Giraldi riferì l'istoria, probabilmente vera, e da essa lo Shakespeare trasse il motivo e qualche carattere per la sua tragedia. È noto come il Giraldi, eccettuato quello della donna, non faccia nomi. Jago è l'« alfiere », Cassio il « capo di squadra », Otello è il « moro ». Ma il canovaccio, eccettuato l'epilogo, è lo stesso. Il malvagio intrigo del fazzoletto, del « prezioso pannicello », che desta il furore di Otello, è pressochè identico nei due autori. Il contegno impassibile, quasi fatalistico di Desdemona, maritata contro il volere dei suoi, ed incapace di lottare e difendersi dall'oppressione del male e dell'ingiustizia che la schiaccia, è quasi simile nell'italiano e nell'inglese.

Lo Shakespeare aggiunse al dramma personaggi che il Giraldi non usa, quali Rodrigo ed

Emilia; altre numerose diversità nello sviluppo dell'intreccio si notano, e rimando per queste alla minuziosa indagine del Segrè. La creazione del primo atto, tutto spirante la notturna atmosfera di Venezia, è tutta dello Shakespeare. L'uccisione di Desdemona, grossolanamente concepita dal Giraldi, viene disegnata con ben altra abilità artistica dall'inglese. Nel Giraldi la povera innocente è assassinata dall'alfiere con l'aiuto del moro, per mezzo di una « calza piena di rena » con cui le fracassano il capo; e per nascondere il delitto essi fanno crollare sul letto dell'infelice il soffitto della camera. Tutta la fine della novella è grossolanamente sbazzata e manca di finezza psicologica e di forza morale. I caratteri vi sono poco rilevati e le vicende del dramma si svolgono senza profonde ed intime ragioni umane; si delineano i fatti prodotti dalle passioni, ma non i motivi delle passioni stesse. Tuttavia la novella del Giraldi non è un banale e greggio canovaccio, ma un racconto vivacemente disegnato e svolto, nel quale anche si nota, cosa insolita nei cinquecentisti italiani, una certa commozione e la reazione di un certo vivo senso di giustizia. Onde ci appare ingiusta ed eccessiva l'opinione del Mezières, dove dice che gli Italiani del cinquecento « *auraient certainement donné raison à l'enseigne contre Othello* ». (II, 354). Quel

« certainement » almeno, vi è certo di troppo.

Sennonchè le creature del Giraldi sono anche artisticamente anonime, mentre i personaggi dello Shakespeare balzano dal dramma con immortale rilievo. Soltanto Desdemona e l'alfiere appaiono abbastanza vivi nel racconto del ferrarese, mentre Otello non è che una banale e volgare figura di violento capitano di ventura. Sul personaggio di Jago e sul suo presunto carattere machiavellico e italiano fu discorso fino alla sazietà. In realtà lo Shakespeare è forse il solo degli Elisabettiani (prerogativa mirabile del genio) a cui l'assoluta universalità impedisce di diventar polemico o moralistico. Attratto dal suo istinto artistico verso un certo tema ed un certo ambiente, egli riveste di poesia questa materia, utilizzandone spesso, or più or meno, la modellatura già iniziata; senza per altro lasciarsi dirigere da alcuna considerazione d'indole pratica e riflessa. I personaggi italiani dello Shakespeare sono ora cari e soavi, ora turpi e brutali, ora nobili e generosi o diabolici, come l'umanità stessa gli appariva. Il carattere di Jago d'altra parte, crudelmente astuto e simulatore, impregnato di veleno, padrone di sè stesso fino all'orrore, chiuso e taciturno nella sua ferocia, possiede talune prave caratteristiche dell'anima inglese se mai; e non ci sembra affatto rispecchiare il tipo comune

del ribaldo italiano, generalmente più emotivo, passionale, violento. Più di Jago ci sembra machiavellico, in verità, il bastardo Faulconbridge o Riccardo III. Il bisogno oratorio del ribaldo machiavellico, più melodrammatico che ipocrita, più Capaneo che Giuda, ci sembra anche meglio rappresentato nel ferocissimo Gloster. Ecco il tipo tragico, ingrandito e intensificato del duca Valentino. « La coscienza è soltanto una parola che va bene per i vigliacchi.... solo il nostro braccio forte, è la nostra coscienza ». Questi tipi di superuomini machiavellici, terribilmente fragili in fondo, lo Shakespeare sapeva delineare con somma potenza; i vari dominatori dal pugno di ferro che è in realtà di creta se alla forza, indispensabile, non va unita la saggezza della giustizia e dell'umanità.

Anche il motivo della vendetta, che pare a molti così tipicamente latino, era in realtà uno de' sentimenti dominanti nell'età elisabettiana. Il Farinelli (11) giustamente osserva che « un po' di quella fulminea smania ultrice che accieca e insanguina, era indubbiamente passata dal mezzodì al settentrione ». Tuttavia si può notare che quasi tutti gli eroi del sentimento della vendetta sono presso gli Elisabettiani, stranieri: Hieronimo spagnuo-

(11) Cfr. FARINELLI: *Op. Cit.* p. 368.

lo, 'Antonio italiano, D'Ambois francese, Hoffman tedesco, Amleto danese. La gelosia invece è ritenuta un sentimento quasi unicamente italiano; e gl'Inglesi, in realtà, non l'hanno quasi mai conosciuta. Lungo tutta la letteratura inglese, il tipo del marito o dell'amante geloso è stato invariabilmente rivestito di panni perlomeno latini. Il dramma passionale per gelosia è proprio dei popoli mediterranei; poichè il controllato razionalismo inglese non è facilmente preda di simili impulsi accecanti. Troviamo in Burton un accenno alla gelosia dei mariti italiani: « *Germany hath not so many drunkards, England tobacco-nist, France dancers, Holland mariners, as Italy alone has jealous husbands* ». E Webster, più esplicitamente: « *How happy be our English women that are not troubled with jealous husbands, why your Italians in general are so sunburnt!* » (12).

Onde possiamo concludere che in *Otello* ed in altri drammi dello stesso tipo passionale, le passioni violente di amore, vendetta, gelosia, i contrasti sentimentali aspri, non controllati da un utilitario razionalismo, senza dire della scena, dell'ambiente, delle allusioni locali, sono tutti elementi tipici, vivi, derivati

(12) Cfr. BURTON: *Anatomy of Melancoly*; III, 3; e Webster in *Westward Ho*,

dall'Italia. Il genio dello Shakespeare conobbe e con l'intuizione completò tale conoscenza della psicologia e della passionalità della vita italiana; cosicchè non ci pare giusto, come è stato fatto recentemente, svalutare *a priori* tutti i riflessi che dal barbaglio della psiche e della cultura italiana lo Shakespeare ha certamente utilizzato. Così è assurdo di voler ridurre l'influenza del Giraldis al solo bel nome di Desdemona; svalutare tutti i canovacci, le situazioni, i personaggi presi a prestito, come del tutto insignificanti; tentar di mostrare che d'ogni modello italiano ci doveva essere già un rifacimento inglese a cui il poeta naturalmente si sarebbe rivolto; infine negare (su quali basi?) che il poeta conoscesse l'italiano, poichè non è provato che sia stato indispensabile che lo conoscesse! (13).

* * *

Le allegre comari di Windsor sembrano e sono così perfettamente inglesi, dipintura gentilmente burlesca della borghesia provinciale elisabettiana, che parrebbe assur-

(13) Cfr. SCHELLING: *Foreign influences in Elisabethan Play*; pp. 53-60. - Recentemente una scrittrice inglese ha preteso dimostrare come *Otello* non sia se non un dramma allegorico, inteso a rappresentare la tirannia spagnuola in Italia (Cfr. WINSTANLEY L.: *Othello as the Tragedy of Italy*, 1924).

do voler parlare di influenze italiane in tale commedia. Eppure motivi italiani sono evidenti anche nelle *Allegre comari*, ancorchè puramente episodici ed esteriori. Nella commedia, com'è noto, domina l'immortale figura di Falstaff; che Shakespeare risuscitò qui, dopo averlo fatto vivere maravigliosamente nell'*Enrico IV* e nell'*Enrico V*, per obbedire al desiderio della regina Elisabetta che voleva vedere il vecchio gioviale briccone impigliato in qualche avventura galante (14).

Lo Shakespeare tuttavia, nel ritrarre con fine arguzia l'ambiente borghesuccio di Windsor, ricorre ancora una volta a spunti comici di autori italiani. Sembra quasi che ripugnasse al grande tragico di inventare una storia, di creare un intreccio; e fors'anche, in questo caso, avendo avuto ordine da Elisabetta di preparare la commedia entro quattordici giorni, esso non aveva certo il tempo di pensarci sopra troppo. A tal proposito a noi sembra assai singolare il fatto che Shakespeare, dovendo scrivere una commedia in pochi giorni, si serva senz'altro di episodi tolti dal *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino e di qualcuno tolto dallo Straparola, forse attraverso l'intermediario del *News out of Purgatory* del

(14) Tali notizie che quasi tutti i critici ritengono attendibili, vengono riferite da John Dennis e dal Rowe, rispettivamente nel 1702 e nel 1709.

Tarlton. Ora Ser Giovanni non era tradotto in inglese; nè è probabile che la storia di Bucciolo gli potesse venir raccontata o ricordata proprio in quei giorni da qualche amico. L'uso abile che Shakespeare fa di tali episodi (come quello di Bucciolo, che come Falstaff vien nascosto in un mucchio di biancheria), l'adattarli e lo svolgerli genialmente a modo suo, fa pensare ch'egli avesse la possibilità di sfogliare libri italiani e di cogliere rapidamente qua e là quello che gl'interessava. Onde la soluzione cara a molti studiosi che spiegano tutte le informazioni italiane dello Shakespeare come derivate soltanto dal contatto con Italiani residenti a Londra, non ci pare sempre sufficiente.

Noi siamo d'accordo con il Gargano nel credere che molto gli sia venuto dalla conversazione diretta, dal contatto vivo con Italiani. Il Gargano ingegnosamente tenta di individuare qualche taverna, la *Mermaid* o l'*Elephant* forse?, dove il grande inglese avrebbe potuto imbattersi con qualche brigatella di allegri italiani, quali il Gondola ed i suoi amici (15). Ma oltre a ciò conviene ammettere il fatto dell'indubbia vasta cultura letteraria e libresca italiana che Shakespeare certamente possedeva. Avrà lo Shakespeare co-

(15) Cfr. GARGANO: *Op. Cit.* p. 33 e seg.

nosciuto certo qualche Italiano di Londra e l'amicizia dell'*italianato* Southampton gli avrà giovato in molti casi; ma esso deve anche aver posseduto, a parer nostro, una vasta e diretta conoscenza libresca ed una larga cultura intorno a cose italiane; come il caso delle *Allegre comari*, improvvisate in pochi giorni, starebbe ad attestare. Ad ogni modo gli spunti tolti dal *Pecorone* e probabilmente anche dalle *Piacevoli notti*, sono pure e semplici « tracce » e null'altro (16). Le fonti italiane delle *Allegre comari* sono un tipico esempio di un mero accatto di un canovaccio che il grande poeta ricamò deliziosamente a modo suo e, possiamo aggiungere, in stile prettamente inglese; nel quale il motivo italiano, come qualcosa d'intrinseco, non ha assolutamente nulla a che fare.

La magnifica novella boccaccesca di Bernabò, Ginevra ed Ambrogiuolo (II, 9) ha fornito parte dell'intreccio ad una delle ultime tragedie dello Shakespeare, a *Cimbelino*. Mentre l'intreccio principale si basa, come *Bonduca*, sulla storia delle lotte nazionali degli aborigeni Britanni contro gl'invasori Romani, l'episodio della scommessa sulla castità della soave Imogene è preso di sana pianta dal rac-

(16) Sulle fonti italiane delle *Allegre Comari*, Cfr. SEGRE: *Op. Cit.* p. 223 e seg.

conto boccacesco. Ed anche in questo caso, come avviene quasi sempre quando il modello è un grande quale il Boccaccio, il processo di appropriazione non è affatto superficiale come vorrebbero i critici inglesi, ma invece alquanto sottile e profondo. La novella di Bernabò e Ginevra è deliziosamente narrata dal Boccaccio, e non è da stupire che abbia colpito la fantasia dello Shakespeare. La tendenza a svalutare le fonti dello Shakespeare è dunque artisticamente ingiusta anche in questo caso. Se, come s'è visto, molti tipi femminili creati dal poeta inglese sono un'esaltazione squisita della donna, non è men vero che nobili figure femminili furono create anche dal Boccaccio e dal Giraldis Cinzio. Ha ragione W. C. Hazlitt quando scrive del Boccaccio: « *Justice has not been done him by the world. He has in general passed for a mere narrator of lascivious tales or idle jest... But the truth is that he has carried sentiment of every kind to very highest purity and perfection* (17) ».

Tuttavia i caratteri di Imogene e di Ginevra, di Ambrogio e di Jachimo, di Bernabò e di Postumo, sono profondamente diversi; e difficilmente si potrebbero analizzare con successo per ritrovar qualche viva risonanza. Il richiamo nel caso di *Cimbelino* ci par dunque

(17) W. C. HAZLITT: *Characters of S.'s Plays*. p. 179.

si limiti soprattutto al canovaccio suggestivo e sia di carattere prettamente letterario. Sui nomi usati, il Lee avanza la congettura che Jachimo sia una specie di riduzione di Jago. L'accento Jàchimo, come Ròmeo e Desdemòna starebbe a mostrare secondo alcuni l'ignoranza di Shakespeare della esatta pronunzia italiana. In realtà a noi pare che il fatto non abbia alcuna importanza; e mostri piuttosto una certa schiavitù alle esigenze del verso e la propensione ad anglicizzare la pronunzia di qualche nome proprio. Del resto il nome Stephano ch'è piano nel *Mercante*, è invece sdrucchiolo nella *Tempesta*.

Delle probabili tracce preboccaccesche rintracciate da Gaston Paris, e post-shakesperiane della favola di Bernabò e Ginevra, non è certo qui necessario discorrere partitamente (18).



Esistono infine alcuni drammi dello Shakespeare che pur non essendo basati su un noto canovaccio italiano, nè avendo per scena l'Ita-

(18) Una storia francese che diede luogo poi ad un mistero (*Le Roman de la Violette*) del principio del secolo decimoterzo, tratta lo stesso canovaccio. La versione inglese della stessa storia appare nel 1620 nella raccolta *Westward for smelts*.

lia, nè rivelando un'evidente risonanza italiana, sono pur tuttavia anch'essi ricollegati in un modo o nell'altro alla comune fonte mediterranea. Si tratta di vaghi richiami episodici, di passaggi allusivi o di qualche personaggio che si presume ispirato da qualche figura italiana. Il terreno già sdruciolevole delle fonti, diventa in questi casi addirittura pericoloso come per sabbie mobili, dalle quali più di un ricercatore è stato irremissibilmente inghiottito. Sono questi i drammi che stanno al margine della nostra prudente ricerca, l'*Amleto*, il *Sogno d'una notte di mezz'estate*, ed il *Racconto d'inverno*; tutti pervasi di più sottili e misteriose risonanze.

Circa all'*Amleto* i termini della questione sono abbastanza noti. La *Hamlet - Litteratur* è uno di quei flagelli della critica letteraria, di cui anche le cosiddette persone colte sono state più o meno intronate. Una sezione di tale *corpus* di speculazioni intorno ad Amleto, ai suoi studi, ai suoi sentimenti, al suo carattere, alla sua realtà storica e andiam dicendo, è dedicata al famoso problema Giordano Bruno-Amleto. Non neghiamo che tra le molte cose inutili scritte intorno al principe danese, questi tentativi di stabilire una profonda relazione spirituale tra il Nolano e lo Shakespeare siano da considerarsi fra gli sforzi più interessanti ed importanti. Ma purtroppo il mi-

stero della risonanza del pensiero bruniano in Inghilterra, deve rimanere ancora impenetrabile. Ancorchè a noi sembri impossibile che lo *Spaccio* e gli *Eroici furori*, la *Cabala* e la *Cena* pubblicati in Londra in piena fioritura del dramma, un anno o due prima dell'arrivo dello Shakespeare nella metropoli, non abbiano lasciato traccia sensibile nel pensiero e nell'arte inglese, pure dobbiamo inchinarci davanti alla stupefacente evidenza dei fatti. L'Elton cerca di spiegare la ragione di tale silenzio elisabettiano intorno al Nolano, quando autori mediocrissimi venivano invece tradotti e studiati dagli italianizzanti del tempo (19); e l'Elton stesso pone anche in luce, negando ogni credito alla teoria bruniana circa l'*Amleto*, i probabili contatti intellettuali fra Bruno e Spenser « *Who drank far more deeply than Shakespeare of Italian thought and poetry* ». Ma che cos'è infine questa teoria bruniana dell'*Amleto*?

Alcuni studiosi tedeschi, primo Moritz Carerere seguito dal Tschischwitz e dal König, sostennero che il personaggio di Amleto non è altri che Giordano Bruno; e che lo Shakespeare ha esposto per bocca del principe danese la sua visione della filosofia bruniana.

(19) Cfr. ELTON: *Giordano Bruno in England*, (in *Modern Studies*), p. 28.

Già fin dal 1889 il Beyersdorff aveva dimostrato l'inconsistenza di tale teoria; che venne recentemente risollevata come cosa nuova da qualche scrittore probabilmente non consapevole della paurosa mole della filologia shakeriana (20).

In realtà, il presunto panteismo bruniano in *Amleto*, non è classificabile come derivato dal Nolano, ma sibbene dal patrimonio comune del platonismo e del naturalismo del rinascimento. Anche certi accenni critici e certe posizioni scettiche, « *There is nothing good or bad but thinking makes it so:* » e simili, si possono assai meglio riferire al Montaigne, come già il Brandes e l'Elton hanno notato, che non al Bruno. Altro si dovrebbe dire sul vasto argomento; e le fonti delle *Histoires tragiques* di Belleforest o delle *Cronache* di Holinshed si dovrebbero esaminare. Ma ciò non entra nei limiti del nostro esame, e d'altra parte noi crediamo di doverci arrestare, nel nostro compito informativo, là dove la congettura diventa fantasticheria senza alcuna base attendibile.

(20) R. BEYERDORFF: *G. Bruno und Shakespeare*, 1889. L'Orano recentemene pubblicò uno studio, *Amleto è G. Bruno* (Carabba, 1916) in cui dà per dimostrata tale fragile congettura. Lo stesso dicasi delle congetture del Toffanin (Cfr. *La fine dell'Umanesimo*, pp. 264-70). A tutti rispose adeguatamente il Croce (in « *Varietà* » - *Critica*, 1919. - pp. 254-55).

Nel *Sogno d'una notte di mezz'estate*, gli ap-
pigli sono anche più tenui e vaghi. Lo sfondo
ateniese verrebbe dalla *Teseide* di Boccaccio,
attraverso la *Knight's Tale* del Chaucer. Inol-
tre, che un certo colorito ariostesco, specie
dell'Ariosto rielaborato dallo Spencer, si pos-
sa trovare nel *Sogno*, è indubitato. Ma il
tocco della mano shakesperiana, solleva quel-
le avventure e quelle fantasticherie in
una atmosfera squisita di irrealtà, di tenue
simbolismo, sconosciuto alle solide e quadrate
ottave ariostesche. Si alluse anche ad un pos-
sibile richiamo agl'*Intrighi d'Amore* erronea-
mente attribuiti al Tasso. Ma tutto il groviglio
fantasticamente malizioso degli amanti mal
assortiti che s'inseguono invano in un guazza-
buglio di situazioni deliziosamente assurde e
poetiche, è anch'esso un motivo comune del
tempo che, se mai, ci richiama la commedia
dell'arte. Ed anche nel *Sogno* noi presentia-
mo, senza che ci sia possibile documentarlo
per ora, l'elemento fantastico del dramma e-
stemporaneo, che deve aver fornito episodi, si-
tuazioni, tipi con inesauribile ricchezza. Le
scene del dramma entro il dramma, là dove
Bottom e compagni recitano il dramma di *Pi-
ramo e Tisbe*, sembra addirittura una vera e
propria parodia di un tentativo fatto da comici
dilettanti, d'improvvisare al modo degli artisti
dell'arte.

Il *Racconto d'inverno* (1510) offre esso pure un problema tuttora insoluto. La fonte, diremo così ufficiale, è il romanzo di Robert Greene *Dorastus and Fawnia*. Ma anche in questo dramma noi respiriamo un'atmosfera indubbiamente mediterranea. Vi troviamo infatti allusioni al Boccaccio (IV, 4) ed a Giulio Romano (V, 2). I nomi ancora una volta sono sonoramente italiani, poichè la nostra lingua doveva esercitare un fascino curioso agli orecchi elisabettiani. Del resto ancora il Dryden nel 1685 scriveva dell'italiano: « *that noble language... the softest, the sweetest, the most harmonious...* »: Perchè mai oggi giorno la lingua italiana è tanto scaduta nella valutazione fonetica ed artistica, nonchè in quella pratica?

La probabile derivazione del *Racconto* dal Greene fa pensare quasi certamente ad una primitiva fonte italiana. È stato accennato ad una assimilazione da parte dello Shakespeare di un dramma del Giral di Cinzio, *La Selene* (21). Gli scarsi punti di contatto fra le due opere, sufficienti tuttavia a rendere la congettura degna d'attenzione, ci rendono dubitosi nell'accogliere tale ipotesi non sufficientemente discussa. Il problema è aperto e può

(21) Cfr. DOCCIOLI: *Le fonti italiane di S.*; 1914.

essere interessante. Varrebbe la pena che qualche studioso lo esaminasse e desse a tale vaga supposizione, una risposta definitiva. Noi incliniamo a credere che i drammi del Giraldi, usciti nel 1583, mentre il Greene si trovava probabilmente in Italia, abbiano piuttosto influenzato questo tipico « inglese italianato » che sulle opere italiane, e specie su quelle del Giraldi, si gettava sempre avidamente.

Altri accenni italiani, nomi isolati, allusioni (22), si trovano pressochè in tutte le altre tragedie e commedie dello Shakespeare; ma dopo quanto siam venuti dicendo ci sembrerebbe inutile ripeterci per il gusto di rintracciare una parola, un nome, un richiamo, che rientrano necessariamente nel giudizio generale, che di tale risonanza verbale, linguistica, storica, letteraria, abbiamo già fatto.

E veniamo ora a concludere il nostro catalogo; esaminando brevemente il diciannovesimo dramma dello Shakespeare che ancora ha legami assai stretti con l'Italia; certo più stretti di *Pene d'amor perdute* composto venti anni prima.

(22) Il Croce (in *Critica cit.*, 255) osserva che nell'Enrico VI, si trovano allusioni a Re Renato il leale avversario di Alfonso d'Aragona ed alla sua povertà: *the poor Reigner, whose large style — agrees not with the leanness of his purse.*

La *Tempesta* (1611) che è probabilmente l'ultimo dramma sopravvissuto dello Shakespeare, opera d'una squisita ed un po' stanca maturità, è ancora tutto ricco come il primo dramma di venti anni innanzi, di elementi italiani. Il Warburton fin dal 1747 aveva notato che leggendo tale commedia « *I all along suspected that S. had taken it from some Italian writer* ». Qualcun altro, ed il Croce inclina a tale giudizio, pensa che i personaggi di Alonso e Ferdinando si riportino agli avvenimenti della storia napoletana della fine del secolo decimoquinto. Ma *Tempesta* ci sembra uno dei drammi più sconcertanti e difficili da penetrare storicamente e filologicamente. Ora, per quanto riguarda i richiami italiani, tutta la commedia è certo piena di allusioni a Napoli ed a Milano con un senso di tale disinvoltà insistenza, che l'isola incantata e l'atmosfera magica e fantastica del dramma rendono ancor più imbarazzante.

Noi incliniamo a credere che come il *Sogno*, così anche la *Tempesta* sfugga ad una netta individuazione di fonti libresche, dato il carattere sbrigliatamente fantastico del dramma. Una novella spagnuola, una commedia tedesca, il canto 43.^o dell'Ariosto, alcuni brani di Montaigne, la relazione del viaggio alle isole Bermude, e chissà, la narrazione del

viaggio del Pigafetta tradotta nel 1577 in inglese, e altro ancora, tutto si può trovare nella *Tempesta* fuso e rielaborato in una creazione nuova e perfettamente originale. Sir George Somers con una flotta di piantatori aveva fatto naufragio nel 1609 nelle isole Bermude, ch'erano parse ai naufraghi isole incantate, dal clima delizioso, abitate da strani esseri, magiche per strani suoni e concenti che si udivano frammisti allo stormir delle fronde. Tornati i naufraghi in patria dopo varie peripezie, si pubblicarono subito sull'argomento varie cronache, a cura di Jourdain, Gate ed altri. Può essere che Shakespeare scrivesse di Prospero e di Ariel sotto tale impressione del giorno. Circa alla beata società dei cannibali di cui Gonzalo, il gentiluomo napoletano narra (II, 1), l'origine di tale brano è notoriamente da attribuirsi al Montaigne che Giovanni Florio aveva nel 1605 tradotto in inglese.

Tuttavia anche qui non può a meno di stupire il fatto che tutti i personaggi rechino nomi italiani e che anzi, meno i fantastici Ariel e Calibano, siano effettivamente italiani, di Napoli o di Milano. Perchè mai questa superflua affettazione senza motivo alcuno, ingiustificabile del tutto, se lo spunto fantastico derivava dal viaggio di Sir Geo. Somers, o da

fonti spagnuole o tedesche? Non solo, ma tali nomi sono qualcosa di più che semplici « suoni » scelti a casaccio. Abbiamo accennato a taluni nomi che al Bonghi prima ed al Sarrazin poi, come il Croce ben fece notare, parvero ricollegarsi a fatti di storia napoletana. Ma anche i tipi dei due marinai Stephano e Trinculo, sono, specialmente il secondo, due macchiette comuni nella commedia dell'arte napoletana (23). Anche qui adunque finiamo per ritrovare la traccia di indubbie fonti comiche italiane; e precisamente ancora una volta, mirabile a dirsi, del teatro dell'arte.

Infatti il Neri trovava nel 1913 un gruppo di scenari dell'*Arcadia incantata* che risalgono alla fine del cinquecento, nei quali si narrano vicende di tempeste e di naufragi, di maghi e di incantamenti (24). Un mago guida l'azione d'un giorno d'incantesimi e di magie, dopo di che spezza la sua verga fatata. Senza dubbio questo nuovo materiale messo alla luce dal Neri e che nessuno per quanto sappiamo, ha ancora esaurientemente studiato, merita di es-

(23) Cfr. CROCE: (*Critica Lit.* XVII; pp. 254-63). Il Croce riesce con singolare industria a mostrare come ambedue i nomi dei marinai della *Tempesta* siano tipicamente napoletani.

(24) Cfr. FERDINANDO NERI: *Scenarii delle Maschere in Arcadia*. 1913.

sere attentamente esaminato. Sarà forse possibile scoprire in esso qualche nuovo punto di vivo contatto tra la commedia dell'arte ed il dramma shakesperiano; che potrà finalmente far traboccare il vaso in favore di una più larga interpretazione dell'influenza italiana sullò Shakespeare; e potrà infine rendere persuasi i critici ancor diffidenti, di quanto noi ci siamo sforzati di mettere in evidenza: essere state cioè, la vita e la letteratura italiana del cinquecento, di gran lunga le maggiori sorgenti di suggestioni, di stimoli, di ispirazioni svariatissime per i drammaturghi elisabetiani.

* * *

Siamo così giunti alla fine del nostro *excursus* attraverso la foresta « spessa e viva » del dramma elisabetiano: da George Gascoigne a John Ford. Ci sono sfilati dinanzi numerosi autori e molte opere che come virgulti minori sorgono all'ombra regale della formidabile quercia shakesperiana; e presso quasi tutti questi poeti, e soprattutto nel maggiore di essi, noi abbiamo trovato, spesso con sorpresa, una varia abbondanza di richiami ad opere letterarie italiane, ed ancor più a nostri stati d'animo, a nostre vicende, a nostri motivi psicologici e sociali. Nessuna nazione è mai vis-

suta isolata e chiusa in sè; soprattutto nel campo del pensiero e dell'arte. Ma l'impressionante fenomeno di « simpatia spirituale » tra l'Italia e l'Inghilterra elisabettiana è certamente uno dei più grandiosi e singolari esempi di tale verità; esempio grandioso di una lunga ed ardente spirituale adesione, che non ha forse alcun riscontro nella storia delle letterature moderne. In tale adesione limpidamente italiana e latina, la gagliarda nazione inglese trovò la salda base spirituale per seguire il suo mirabile cammino culturale ed artistico.

F I N E

NOTA BIBLIOGRAFICA

Indichiamo in questo elenco alcune opere importanti per lo studio del dramma elisabettiano, ed i principali contributi rivolti alla ricerca delle sue relazioni ed influenze italiane; tenendo conto soprattutto degli scritti più strettamente connessi con il presente lavoro. Per la bibliografia del dramma elisabettiano in generale rinviamo il lettore al V ed al VI volume della *Cambridge History of English Literature*; e per il contributo italiano a tali studi conviene riferirsi all'utilissimo elenco datone dal Croce nella *Critica* (1919, pp. 245-253).

I.

OPERE GENERALI.

MALONE E.: *Historical account of the Rise and Progress of the English Stage*; 1790.

COLLIER J. P.: *The History of English Dramatic Poetry*; 1831.

HAZLITT W. C.: *The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes*; 1869.

MEZIÈRES A.: *Contemporains et Successeur de Shakespeare*. 1864.

WARD A. W.: *History of English Dramatic Literature*. 1875-99.

JUSSERAND J.: *Le Theatre en Angleterre depuis la conquête jusqu'au predecesseurs de Shakespeare*. 1878.

HERFORD C. H.: *A Sketch of the History of the English Drama in its social Aspects*. 1881.

- KLEIN J.: *Geschichte des Dramas* (voll. XII e XIII contengono: *Das Englische Drama*). 1886.
- SYMONDS J. A.: *Shakespeare's predecessor in the English Drama*. 1884.
- FLEAY F. G.: *A Biographical Chronicle of the English Drama*. 1891.
- GOSSE E.: *Seventeenth Century Studies*. 1893.
- SWINBURNE A. C.: *Contemporaries of Shakespeare*. ed postuma curata da E. Gosse, 1919.
- SAINTSBURY G.: *History of Elizabethan Literature*. 1890.
- COURTHOPE W. J.: *History of English Poetry*. 1895-97.
- CREIZENACH W.: *Geschichte des neueren Dramas*. 1893-1916.
- LEVI A. R.: *Storia della Letteratura inglese*. 1898.
- GARLANDA F.: *Shakespeare, il poeta e l'uomo*. 1900.
- LEE SIDNEY: *A Life of W. S.* 1898-1922.
- BROTANEK R.: *Die Englischen Maskenspiele*. 1902.
- GREG W. W.: *Pastoral Poetry and pastoral Drama*. 1906.
- REYHER P.: *Les Masques Anglais*. 1909.
- SCHELLING FELIX: *Elizabethan Drama, (1558-1642)*. - 1908.
» » *English Drama*. 1910.
- THORNDIKE A. H.: *Shakespeare's Theatre*. 1916.
- FURNESS H. H.: *A New Variorum Edition*. 1869-1917.
- CHAMBERS E. K.: *The Mediaeval Stage*. 1903.
» » *The Elizabethan Stage*. 1923.
- CROCE B.: *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. 1920.

II.

OPERE SPECIALI INTORNO ALLE RELAZIONI ITALIANE.

- VERNON LEE (Miss Paget): *Euphorion (The Italy of the Elizabethans)*. 1885.
- MURRAY J. R.: *The influence of Italian upon English Literature during the 16.a and 17.a Centuries*. 1886.

- SCOTT M. A.: *Elisabethan translations from the Italian*, in Publications of the Modern Language Association 1895-99; e nel 1916 riveduto e raccolto in volume. (E' questa a nostro avviso l'opera di ricerca più importante sull'argomento).
- MEYER E.: *Machiavelli and Elisabethan Drama*. 1897.
- KOEPPEL E.: *Studien zur Geschichte der Italienischen Novelle in der Englischen Litteratur*; in Quellen und Forschungen. 1892.
- ELZE Th.: *Italienische Skizzen zu Shakespeare* (in S. J. XIII-XV).
- CHIARINI G.: *Studii Shakesperiani*. 1897.
- SPINGARN J. E.: *A History of Literary criticism in the Renaissance*. 1899.
- SCHÜCKING L. L.: *Studien über die stofflichen Beziehungen der englische Komödie zur italienischen bis Lilly*. 1901.
- EINSTEIN LEWIS: *The Italian Renaissance in England*. 1902.
- FARINELLI A.: *Recensione assai vasta dell'opera precedente in Giornale Storico*; vol. XLIII, pp. 362-400.
- OTT A.: *Die italienische Novelle in englischen Drama*. 1906.
- ELTON O.: *G. Bruno in England*, nel volume *Modern Studies*, 1906.
- CUNLIFFE J.: *The influence of Italian in early Elisabethan Drama*. 1906. - in *Modern Philology*.
- CUNLIFFE J.: *Italian prototypes of the Masque and Dumb Shaw*. 1907. - in *Pub. of the Mod. Lang. Association*.
- BOND W.: *Early Plays from the Italian*. 1911.
- SMITH WINIFRED: *The Commedia dell'arte: a Study in Italian popular Comedy*. 1912.
- CROCE B.: *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*. 1913.
- LEE SIDNEY: *The Italian Renaissance in England*. 1916.
- CROCE B.: *S. Napoli e la Commedia napoletana dell'arte*, in *Critica*, 1919, pp. 254-263.
- CHAMBRUN L.: *Giovanni Florio*. 1921.

SPAMPANATO V.: *Vita di Giordano Bruno*. 1921.

SHELLING F.: *Foreign influences in Elisabethan Plays*. 1923.

GARGANO G. S.: *Scapigliatura italiana a Londra sotto Elisabetta e Giacomo I*. 1923.

JEFFERY W. M.: *Italian and English Pastoral Drama of the Renaissance*. (in *Modern Language Review*; XIV, 1924).

III.

Le principali recenti versioni italiane di drammi elisabettiani, al di fuori di Shakespeare, sono:

PICCOLI R.: *Drammi Elisabettiani* (Peele-Kyd-Greene-Marlowe). 1914.

ALLODOLI E.: *La duchessa di Malfi* di John Webster. 1923.

GAMBERALE L.: *Il Diavolo bianco o Vittoria Corambona*. 1916.

GAMBERALE L.: *Alcune scene della tragedia « Annabella e Giovanni » di John Ford*. (estratti dal *Nuovo Convito*). 1917.

CRONOLOGIA

DEI DRAMMI DI SHAKESPEARE

Com'è noto la cronologia dei drammi è uno dei problemi più controversi della filologia shakespeareana. Solo 16 drammi vennero stampati durante la vita dell'autore; nessuno prima del 1597, e nessun dramma reca la paternità del poeta prima del 1598. Essendo del tutto estranea al nostro lavoro tale controversia, crediamo di fare cosa utile nel dar qui, a titolo informativo, la lista cronologica dei drammi, secondo l'opinione di Sidney Lee [Cfr. *A Life of W. S.* ed. 1922].

- 1591. - *Pene d'amor perdute* - *I due gentiluomini di Verona*.
- 1592. - *La Commedia degli equivoci* - *Romeo e Giulietta* - *Enrico VI.* (trilogia).
- 1593. - *Riccardo III.* - *Riccardo II.* - *Tito Andronico*.
- 1594. - *Mercante di Venezia* - *Re Giovanni*.
- 1595. - *Sogno d'una notte di mezza estate* - *Tutto è bene che finisce bene* - *La bisbetica domata*.
- 1597. - *Enrico IV.* (due parti) - *Le allegre comari di Windsor*.

1598. - *Enrico V.*
1599. - *Molto rumore per nulla - Come vi piace.*
1600. - *Dodicesima notte - Giulio Cesare.*
1602. - *Amleto.*
1603. - *Troilo e Cressida.*
1604. - *Otello - Measure for Measure.*
1606. - *Macbeth.*
1607. - *Re Lear.*
1608. - *Timone d'Atene - Pericle - Antonio e Cleopatra.*
1609. - *Coriolano.*
1610. - *Cimbelino.*
1611. - *Racconto d'inverno - La Tempesta.*
1612. - *Enrico VIII.* (solo in parte di Shakespeare).

INDICE DEI NOMI

A.

Accolti, Bernardo: 264.
 Acheson, W.: 230.
 Alabaster, William: 153.
 Alamanni, Luigi: 186.
 Alighieri, Dante: 21, 141,
 209, 255.
 Altaselva, Giovanni d':
 253.
 Andreini, Isabella, 108.
 Archer, William: 222.
 Aretino, Pietro: 20, 141,
 186, 192, 246.
 Ariosto, Ludovico: 20, 37,
 38, n. 58, 141, 166, 262,
 272, 292.
 Aristotele: 36.
 Ascham, Roger: 16, 18,
 56, 140, 163, 174.

B.

Bacon, Lord: 89, 172, 180.
 Bandello Matteo: 20, 24,
 43, 197, 202 e seg., 219,
 220, 239, 244, 252, 260 e
 seg.
 Barclay, Alexander: 16, 71.

Baretti, Giuseppe: 70.
 Bargagli, Girolamo: 232.
 Baschet, Armand: 105.
 Bassano, Gerolamo: 95, n.
 Beaumont, Francis: 99,
 136, 151, 209.
 Belgioioso, Baldassarino
 da: 94.
 Belleforest, François de:
 24, 43, 197, 203, 246, 250,
 261.
 Bembo, Pietro: 22.
 Beolco, Angelo: 106, 138,
 183.
 Bergerac, Cyrano de: 147.
 Beyersdorff, R.: 288.
 Bione: 71.
 Boas F. S.: 175.
 Boccaccio, Giovanni: 20,
 43, 44, 163, 262 e seg.,
 284.
 Boccacini, Traiano: 188.
 Bodino, G.: 141.
 Boisteau Pierre: 24, 43,
 246, 250.
 Bond, Warwich: 25, 33,
 37 e seg., 55, 86.
 Bonghi, Ruggero: 294.
 Borghini, Raffaello: 157.
 Borromeo, San Carlo: 107.
 Botero Giovanni: 141, 174.

Brandes, Giorgio: 255, 288.
 Brantôme, P.: 94.
 Bronzino: 93.
 Brooke, Arthur. 41, 246 e seg.
 Brotanek, R.: 91.
 Brown, Horatio: 256.
 Bruno, Giordano: 21, 30, 146, 184, 188, 225, 228 e seg., 286 e seg.
 Buckurst, Lord (V. Sackville).
 Bullen, A. H.: 160, n.
 Buontalenti, Bernardo: 97.
 Burbage, James: 52.
 Burckardt, J.: 170.
 Burleigh, Lord: 56, 172.
 Burton, Robert: 279.

C.

Calmo, Andrea: 106, 138.
 Calpurnio: 71.
 Camoens, Luiz de: 166.
 Campanella, Tomaso: 30, 174, 188, 189.
 Campion, Thomas: 100, 101.
 Cardano, Girolamo: 184.
 Carducci, Giosuè: 69.
 Carlyle, Thomas: 181.
 Castelvetro, Ludovico: 20, 36, n. 269 e seg.
 Castiglione, Baldassarre: 18, 261, 265.
 Caterina, de' Medici: 94, 173.
 Cavalero, Antonio: 95, n.
 Cavallerizzo, Claudio: 112.
 Caxton, William: 266.
 Cecchi, Giovanmaria: 135.
 Cellini, Benvenuto: 184.
 Cervantes, Miguel: 166.

Chambers, K. E.: 48, 91, 92, 111, 238, 248.
 Chambrum, L.: 234, 235.
 Chapman, George: 48, 66, 99, 137, 229.
 Chappuy, Gabriel: 250.
 Charlton, H. B.: 34, n. 35, n. 62, n.
 Chasle, Filarète: 250.
 Chaucer, Geoffrey: 44, 266, 289.
 Cheke, Henry: 45.
 Chevrillon, A.: 250.
 Chiabrera, Gabriello: 30.
 Chiarini, Giuseppe: 243 e seg.
 Child, C. G.: 147.
 Cieco, d'Adria (V. Groto).
 Coleridge, S. T.: 250.
 Collier, J. P.: 44.
 Colonna, Guido di: 266.
 Colonna, Vittoria: 265.
 Coryat, Thomas: 143, 216.
 Crawford, W.: 239, n.
 Crichton, James: 56.
 Croce, Benedetto: 75, n. 185, n. 226, 237, 291, n. 292, 294.
 Cromwell, Thomas: 171.
 Cunliffe, John: 96 n.

D.

Dallington, R.: 22.
 D'Ancona, Alessandro: 96, 99, 112, n.
 Daniel, Samuel: 24, 83, 235.
 Da Porto, Luigi: 243, 244.
 Davenant, Sir William: 108, 152.
 Decembrio, Pier Candido: 15.
 Dekker, Thomas: 84, 121, 136, 154, 254.

Del Carretto, Galeotto: 72.
Della Casa, G.: 18.
Della Porta, G. B.: 135,
148 e seg.
De Lorenzo, Gius.: 263.
De Sanctis, Francesco: 70,
170.
De Servi, Costantino: 100
e seg.
Desportes, Philippe: 24.
Diodati, Teodoro: 231.
Docioli, Matilde: 290 n.
Dogges, Leonard: 259.
Dolce, Lodovico, 38, 39,
211.
Donadoni, Eugenio: 70.
Donatello: 21.
Donne, John: 53.
Drummond, William: 148,
n.
Dryden, John: 44, 149.
Du Bellay, Joachim: 23.
Dymmocke, E.: 82.

E.

Eagle, L. R.: 256.
Einstein, Lewis: 15 n. 170.
Elisabetta, regina: 30, 42,
50, 74, 76, 89, 98, 105.
Elton, Oliver: 287, 288.
Elze, Th.: 170, 256.
Elyot, Thomas: 17, 53.
Enrico, VIII d'Inghilter-
ra: 14, 16, 33, 91, 105.
Etienne, Charles: 40.
Euripide: 38.

F.

Fanshaw, Richard: 82.
Farinelli, Arturo: 17, 23,
191, 278.
Fenton, Goeffrey: 20, 23.

Ferrabosco, Alfonso: 95,
99, 111.
Feuillerat, A.: 31, n.
Field, Nathaniel: 125.
Fiorenzuola, A.: 20.
Flamini, Francesco: 75, n.
Fletcher, John: 83, 136,
151, 209.
Florio, Giovanni: 19, 46,
124, 144, 185, 225, 228
e seg.
Ford, John: 129, 136, 167,
200, 213 e seg., 295.
Fortescue, Thomas: 43.
Fraunce, Abraham: 82.
Friscobaldo, Leonardo: 95
n.
Froude, J. A.: 172, n.
Furness, H. H.: 223, 236.

G.

Galileo, Galilei: 30.
Galli, Antimo: 101.
Ganassa, Alberto: 105.
Gargano, G. S.: 95, 100,
143, n. 170, 182, 282.
Garzoni, Tomaso: 117, n.
122, 124.
Gascoigne, George: 37 e
seg., 74, 114, 167, 195,
295.
Gate, W.: 293.
Gay, John: 102.
Gayley, G. M.: 38.
Gelli, G. B.: 139.
Gentili, Alberico: 231.
Gentillet, J.: 174.
Giacomo I, Stuart: 89, 98,
232.
Giambologna: 93, 97.
Giancarli, F.: 138, 268, n.
Giovanni, Fiorentino: 253,
254, 281.

Giraldi, Cinzio: 20, 35, 46,
59 e seg., 80, 151, 196,
239, 246, 268, 272 e seg.
Giunta, B.: 172.
Gondola, P.: 185.
Gonzaga, Curzio: 268.
Gosson, S.: 47, 48, 115,
238, 253.
Grazzini, A. F. (d. La-
sca): 40, 97, 106, 135.
Greene, Robert: 49, 56 e
seg., 85, 134, 167, 174,
266, 290.
Greg, W. W.: 72, 83, n.
Greville, Fulke (Lord
Brooke), 178, 225, 231.
Grocyne, W.: 15.
Grotto, Luigi (d. Cieco di
Adria): 80, 83, 87, 141,
153, 245 e seg.
Guarini, G. B.: 54, 81, 85,
141.
Guarsi, Maria: 156.
Guazzesi, L.: 139.
Guazzo, Stefano: 18, 232.
Guicciardini, F.: 20.
Gwinne, M.: 31, 225, 231.

H.

Halle, John: 91.
Halliwell, S. O.: 161, n.
Harington, Sir John, 20,
59.
Harrison, W.: 56.
Harvey, Gabriel: 38, n. 57,
64, 174.
Hawes, S.: 16.
Hawkesworth, W.: 153.
Hazlitt, W. C.: 284.
Herford, C. H.: 38, 230, n.
262, 264, 266.
Heywood, John: 33.
Heywood, Thomas: 84, 99,
129, 150, 207 e seg.

Hoby, Sir Thomas: 18.
Holinshed, R.: 288.
Humphrey, of Gloucester:
15.

J.

Jeffere, John: 40.
Jeffery, W. M.: 74, 79, 80,
83.
Johnson, Samuel: 153.
Jones, Inigo: 93, 95, 99.
Jonson, Ben: 52, 66, 83,
99, 102, 116 e seg., 180,
232.
Jourdain: 293.

K.

Kastner, L. E.: 34, n. 62,
n.
Kinwelmershe, F.: 39, n.
Klein, J.: 85, 239, 246.
Koeppel, E.: 151, 163, n.
214.
Kyd, Thomas: 49, 50, 57,
65, 115, 174, 195, 223,
262.

L.

Lamb, Charles: 129, 130,
208, 213, 222.
Lapini, Bernardo: 208.
Larivey, Pierre: 268.
Lasca (V. Grazzini).
Latimer, W.: 15, 53.
Lee, Sir Sidney: 222, 236,
255.
Lee, Vernon (Miss Paget):
170, 190, 215, 265, n.
Legge, Thomas: 31.
Leonardo, da Vinci: 21,
192.

Lewkenor, L.: 22.
Linacre, Thomas: 15, 16.
Lodge, Thomas: 47, n. 49,
64, 72, n. 73, 85.
Lorenzino, de' Medici:
135, 186.
Lucas, F. L.: 203.
Lydgate, John: 91.
Lyly, John: 49, 50 e seg.,
77 e seg., 134, 175, 223.

M.

Machiavelli, N.: 141, 150,
171 e seg.
Maeterlink, M.: 220.
Mahaffy, J. P.: 38.
Malone, Edmund, 125.
Manningham, John: 267.
Mantovano (V. Spagnuoli)
Maria, Stuarda: 75, 185.
Marino, G. B.: 30.
Marlow, Cristoforo: 36, 45,
49, 50, 65 e seg., 84, 175
e seg., 195, 223, 254, 262.
Marot, Clement: 72.
Marston, John: 121, 129,
155 e seg., 197, 262.
Martinelli, Drusiano: 112.
Martinelli, Tristano: 112.
Martynes, Piero: 95, n.
Massinger, Philip: 84, 136,
150, 208.
Masuccio, Salernitano: 20,
43, 244.
Memo, Dionisio: 95, n.
Mesmes, J. P.: 37.
Mazières, A.: 23, 54, 198,
200, 276.
Meyer, E.: 175, 178.
Michelangelo: 21, 192, 209.
Middleton, Thomas: 136,
149, 209, 262.
Milton, John: 76, 99.
Minturno: 21.

Molière, François de: 124,
147.
Montaigne, Michele: 108,
166, 292.
Montemayor, Jorge de: 54,
72.
More, Sir Thomas, 17.
Moryson, Fynes: 209.
Mosco: 71.
Mulcaster, Richard: 18, 22,
56, 163.
Munday, Antony: 48, 56,
121.

N.

Nardi, Jacopo, 186.
Nash, Thomas: 49, 56, 64,
108, 140, 163, 183.
Negri, Francesco: 45.
Nemesiano: 71.
Neri, Ferdinando, 294.
Nifo, Agostino: 172.
Norton, Thomas: 34.

O.

Ochino, Bernardino: 45.
Oddi, Sforza degli: 157.
Omero: 137.
Orano, P.: 288.

P.

Painter, William: 23, 43,
44, 246, 274.
Pallavicino, Orazio: 51.
Parabosco, Gerolamo: 20,
239.
Paracelso, 124.
Paris, Gaston: 285.
Parr, W.: 275.
Paruta, Paolo: 141, 174,
188.

Pasqualigo, Luigi: 48, 238.
 Patrizi, Francesco: 17.
 Paulilli, Aniello: 74.
 Peacock, T.: 40, n. 269.
 Peele, George: 49, 73 e
 seg., 134, 167.
 Pembroke, Lady: 72.
 Petrarca, Francesco: 17,
 53, 75, 141, 166.
 Pettie, J., 43.
 Piccolomini, Enea Silvio:
 15.
 Piccolomini, Alessandro:
 125, 138, 269.
 Piissimi Vittoria: 108.
 Plauto: 25, 132, 239.
 Pole, Cardinale: 171.
 Politi, Adriano: 269.
 Poliziano, A.: 72.
 Ponet, Bishop: 45.
 Pontano, G.: 27.
 Possevino: 174.

R.

Rabelais, F.: 166.
 Raffaello: 21.
 Randolph, Thomas: 83.
 Rea, J. D.: 119, n. 142.
 Rennert, H. A.: 107, n.
 Reyer, P.: 91.
 Reynolds, H. 82.
 Riche, Barnaba: 139, n.
 274.
 Ringhieri, Innocenzo: 232.
 Romano, Giulio: 290.
 Ronsard, P.: 23, 93.
 Rossi, Vittorio: 96.
 Routrou, V.: 148.
 Rowland, David: 19.
 Rowley, William: 114, n.
 Rueda, Lope de: 40, n.
 Ruggeri, Carlo: 185, n.
 Ruggle, George: 149.
 Ruzzante (V. Beolco).

S.

Sachs, Hans: 242.
 Sackville, Thomas (Lord
 Buckurst): 34, 35, 109,
 195, 213.
 Saintsbury George: 25, 33,
 34, n. e seg. 236.
 Sandford, J.: 223.
 Sanesi, J.: 104.
 Sannazzaro, I.: 22, 24, 54,
 57, 70, 72, 92, 216.
 Sansovino, I.: 186.
 Sanudo, Marino: 275.
 Sarpi, Paolo: 30, 188.
 Savonarola, G.: 192.
 Scala, Flaminio: 125.
 Schelling, Felix: 39, 81,
 168, 170, 280, n.
 Scherillo, M.: 109, n.
 Schlegel, A. W.: 104.
 Schücking, L. L.: 39, n.
 40.
 Scott, Mary Augusta: 10,
 20, 21, 250, 261.
 Secchi, Nicolò: 268.
 Segrè, Carlo: 27, 224, 273,
 276.
 Seneca: 34, 35, 39, 195.
 Serafino, Aquilano: 72.
 Serlio, Sebastiano: 51.
 Settle, E.: 82.
 Shakespeare, William: 10,
 30, 36, 45, 47, 59, 62, 64,
 84, 85, 116, 121, 167, 198,
 212, 221-296.
 Shirley, James: 150, 152,
 211 e seg.
 Sidney, Sir Philip: 20, 35,
 53, 72, 114, 174, 225,
 231.
 Skelton, John.: 16.
 Smith, Winifred: 117, 124,
 138.
 Smithe, Robert: 43.

Sofocle: 209.
Somers, Sir George: 293.
Southampton, Conte di:
232, 283.
Spagnuoli, G. B. (d. Mantovano): 22, 70, 72.
Spampanato, V.: 146.
Spencer, E.: 38, 225, 289.
Spiera, Francesco, 45.
Spingarn, J. E.: 20, 35, n.
Stiefel, A. L.: 138.
Straparola, G. F.: 20, 43,
240, 242, 281.
Strozzi, Luisa: 207.
Surrey, Conte di: 17, 24.
Swinburne, A. C.: 48, 222.
Sullivan, E.: 257.
Symonds, John Addington
38, 99, 170.

T.

Tabarin, Giovanni: 105,
122.
Taille, Jean de la: 35, n.
Taine, Ippolito: 184.
Tansillo, Luigi: 22.
Tarlton, Richard: 125.
Tasso, Torquato: 30, 50,
54, 81, 85, 141, 192, 289.
Tassoni, Alessandro: 30.
Tebaldeo, G.: 72.
Teocrito: 71.
Terenzio: 25, 40, 132, 137.
Thomas, William: 19, 124,
144.
Tomkins, Thomas: 148.
Tonelli, Luigi: 63 n. 70,
98.

Torraca, Francesco: 96.
Tourneur, Cyril: 169, 206,
262.
Toynbee, Paget: 142, n.
Turler, John: 22.

U

Ubaladini, Petruccio: 76, n.
111.
Udall, Nicholas: 134.

V

Varchi, Benedetto: 186.
Vasari, Giorgio: 93, 97.
Vermigli, Pier Martire: 34
Vespucci Amerigo: 17.
Villari, Pasquale: 170.
Virgilio: 71.

W

Walter, W.: 44.
Ward, A. W.: 25.
Watson, Thomas: 82.
Webster, John: 36, 84, 167,
169, 198 e seg. 262.
Whetstone, George: 43, 46,
114, 272.
Wilmot, Robert, 44.
Wilson, R.: 125.
Winter, R.: 39.
Wolfe, John: 82.
Woodes, Nathaniel, 45.
Wotton, Sir Henry: 44,
141.
Wyatt, Sir Thomas: 17.

INDICE

PREFAZIONE pag. 9

INTRODUZIONE. — Il Rinascimento italiano in Inghilterra. - La mediazione francese. - L'assimilazione della cultura italiana pag. 13

Capitolo I. — L'ELEMENTO ITALIANO NEI PRIMI DRAMMI ELISABETTIANI. Il termine « elisabettiano ». - I primi drammi classicheggianti. - Thomas Sackville. - Georges Gascoigne. - *I Buggbears*, la *Jocasta*, i *Supposes*. - I primi drammi tolti da novelle. - *Il Promos and Cassandra*. - La prima fase puramente classica pag. 29

Capitolo II. — L'ELEMENTO ITALIANO NEI PREDECESSORI DI SHAKESPEARE. - Lyly e l'eufuismo. - Robert Greene e i suoi drammi. - Greene e l'Ariosto. - Greene e il Giral di Cinzio. - Nash e Kyd. - Cristoforo Marlowe pag. 49

Capitolo III — IL DRAMMA PASTORALE - Vari tipi di poesia pastorale. - Spencer e Sidney. - *The Arraignment of Paris* del Peele. - I drammi di John Lyly. - Loro fonti italiane. - Altri drammi pastorali inglesi. - Shakespeare. - Innovazioni inglesi pag. 69

Capitolo IV — IL « MASQUE » - Sua fioritura in Inghilterra.

Le rappresentazioni allegoriche in Italia. - I *Ballets* in Francia. - Artisti e scenografi italiani. - Costantino de' Servi e il Campion. - Ben Jonson pag. 89

Capitolo V — LA COMMEDIA DELL'ARTE IN INGHILTERRA.

I comici italiani all'estero. - Immoralità dei loro spettacoli. - Attori dell'arte in Inghilterra. - Testimonianze inglesi. - Il *Volpone* di Ben Jonson. - Influenza generica della commedia dell'arte. - Tipi, nomi, allusioni varie pag. 103

Capitolo VI — RIFLESSI ITALIANI SULLA COMMEDIA

INGLESE. - Motivi principali. - Le commedie di Chapman. - Le commedie di Ben Jonson. - *Volpone*. - *The Alchemist* e il *Candelaio*. - Il Della Porta e la commedia accademica. - L'elemento italiano in John Marston pag. 133

Capitolo VII — IL « MACHIAVELLISMO » NEL DRAM-

MA ELISABETTIANO. - Scadimento dell'influenza letteraria. - Nuovi elementi sociali e psicologici. - Il « Machiavellismo ». - Marlowe e il tipo di Barabas. - Altri tipi machiavellici. - I vizi d'Italia. - La reazione elisabettiana. pag. 165

Capitolo VIII — LA VITA ITALIANA NELLA TRAGE-

DIA ROMANTICA INGLESE. - Motivi italiani nella tragedia d'eccidii. - John Webster. - *Vittoria Corambona* e la *Duchessa d'Amalfi*. - Cyril Tourneur, Heywood e Massinger. - Altri drammi d'eccidii. - Shirley. - I drammi di John Ford. - Intensità del motivo italiano pag. 195

Capitolo IX — MOTIVI ITALIANI IN SHAKESPEARE.

Shakespeare e l'« ambiente ». - *Pene d'amor perdute*. - I personaggi di Biron e di Holofernes. - Giovanni Florio. - *I due gentiluomini di Verona*. - *La Commedia degli equivoci*. -

La bisbetica domata. - *Romeo e Giulietta.* - *L'Adriana di Luigi Groto* e il poema d'Arthur Brooke. - *Il Mercante di Venezia.* - *L'ipotetico viaggio in Italia* pag. 221

Capitolo X — MOTIVI ITALIANI IN SHAKESPEARE
(seguito). - *Molto rumore per nulla.* - *Tutto è bene.* - *Troilo e Cressida.* - *Dodicesima notte.* - *Come vi piace.* - *Measure for Measure.* - *Otello.* - *Le allegre comari.* - *Cimbelino.* - *Risonanze minori in altri drammi.* - *La Tempesta.* pag. 259

NOTA BIBLIOGRAFICA pag. 297

CRONOLOGIA DEI DRAMMI DI SHAKESPEARE pag. 303

INDICE DEI NOMI pag. 305

11
21
31

-

21

11 21 31

LIRE QUINDICI

